Eggebrecht, Hans Heinrich

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie

Bd.: 5

Stuttgart 1972 -

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Ordner V: P–Se

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

nach HANS HEINRICH EGGEBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Parameter

von griech. παραμετρέω, an etwas messen, verglei-chen; engl. parameter, franz. paramètre.

Der mathematische Terminus Parameter – als geometrisches Fachwort schon von Zedler (1740) sowie von Diderot und d'Alembert (1765) lexikalisch erfaßt – bezeichnet charakteristische variable Größen, die es ermöglichen, Funktionen oder Systeme zu beschreiben und miteinander zu vergleichen. Angewandt auf die physikalische Akustik kennzeichnen beispielsweise die Werte dreier Parameter – Frequenz, Amplitude und Phase – eine Sinusschwingung. In der Informationstheorie operiert man mit dem Begriff des Signalparameters: sofern übermittelte Signale sich durch eine skalare oder vektorielle Funktion darstellen lassen, wird jeder numerische Wert dieser Funktion als ihr Parameter angesehen. Der Statistik dienen Parameterwerte im wesentlichen zur Kennzeichnung der Eigenschaften einer (Wahrscheinlichkeits-) Verteilung; so sollen bei der Analyse eines Musikwerkes Parameterwerte der durch einfache Häufigkeitsstatistik ermittelten Tonhöhenverteilung Aufschluß über den Tonalitätsgrad geben.

Lit.: J. H. Zedler, Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wiss. u. Künste, Bd. XXVI, Lpz. u. Halle 1740; D. Diderot. u. J. le Rond d'Alembert, Encycl., ou Dict. raisonné des sciences, des arts et des métiers, Bd. XI, Neuchâtel 1765; W. Meyer-Eppler, Grundlagen u. Anwendungen d. Informationstheorie, Bln, Göttingen u. Heidelberg 1959; W. Fucks, Mathematische Analyse v. Formalstrukturen v. Werken d. Musik, Veröff. d. Arbeitsgemeinschaft für Forschung d. Landes Nordrhein-Westfalen, Natur-, Ingenieur- u. Gesellschaftswiss. H. 124, Köln u. Opladen 1963; G. Klaus, Art. Parameter, Philosophisches Wörterbuch, Bd. II, hg. v. G. Klaus u. M. Buhr, Lpz. ^{8}1972; Art. Parameter, Lexikon d. Stochastik, hg. v. P. H. Müller, Darmstadt ^{2}1975; J. G. Roederer, Physikalische u. psychoakustische Grundlagen d. Musik, Bln, Heidelberg u. New York 1977.

I. J. Schillinger führt den Begriff Parameter 1942 in seine Mathematische Theorie der Künste ein, mit der er die naturwiss. Grundlagen des künstlerischen Schaffens aufdecken will. Dabei repräsentiert der Terminus Parameter im Blick auf die Musik die Schallkomponenten „frequency (pitch), intensity (volume), quality (timbre and character)".

II. Unter dem Einfluß von W. Meyer-Eppler – und unabhängig von Schillinger – findet der Begriff Parameter ab 1953 Eingang in die Theorie der seriellen Musik. (1) Der Terminus dient zunächst zur Bezeichnung der in einer seriellen Komposition einzeln und gleichberechtigt organisierten Bestimmungsmerkmale Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe, (2) wird aber seit etwa 1957 in seiner Bedeutung erweitert und auch auf übergeordnete Strukturkriterien der Komposition bezogen. (3) Hiermit einher geht ein grundlegender Bedeutungswandel des Begriffs, indem man unter Parameter häufig nicht mehr eine physikalische Bestimmungsgröße, sondern die Klangeigenschaften und Bereiche des musikalischen Satzes selbst versteht.

III. Auf dem Gebiet der seit 1956 entwickelten Computer-Musik wird der Terminus Parameter in seiner angestammten mathematischen Bedeutung gleichgesetzt mit Variablen im formalisierten Kompositionsprozess, die die Veränderung beliebiger mus. Struktureigenschaften kontrollieren.

I. J. Schillinger führt den Begriff Parameter 1942 in seine Mathematische Theorie der Künste ein, mit der er die naturwiss. Grundlagen des künstlerischen Schaffens aufdecken und zugleich das überlieferte „Fundament des großen Mythos des Kunstschaffens... zerschmettern" will, wie er im Vorw. (datiert mit 27.2.1942) des postum publ. Buches *The Mathematical Basis of the Arts* (New York 1948, Reprint ibid. 1976) verkündet: „Its goal is to disclose the mechanism of creatorship as it manifests itself in nature and in the arts... Yet evidence which has been accumulated with respect to the workability of this system... is so overwhelming that, if given a chance, it may well shatter the very foundation of the great myth of artistic creation as we have known it since the dawn of human history" (v). Unter dem Eindruck der vielfältig neuen und umwälzenden Erkenntnisse, die die Naturwissenschaften zu Beginn des 20. Jh. vermittelt haben, ist Schillingers Theorie von der Überzeugung getragen, daß auch im Bereich der Kunst „der Schlüssel zu wirklicher Freiheit" allein in der „naturwissenschaftlichen Methode" liege – „The key to real freedom... is through scientific method" (3) –, und knüpft an die von A. Einstein in der Relativitätstheorie entwickelte Vorstellung eines vierdimensionalen Raumes, bestimmt durch vier „Parameter (Meßlinien)", an; nichts spreche dagegen, diesem hypothetischen Koordinatensystem beim „analytischen Studium der Welt der Kunst" das gleiche Gewicht einzuräumen, das ihm bei der Erklärung des „physikalischen Universums" zukomme:

In the first edition of his *General and Special Theory of Relativity*, Albert Einstein based his physical interpretation of the universe on Minkovsky's and Riemann's geometrical premises. Thus, he established for all space-time momenta... a hypothetical, geometrical system of parameters (measuring lines): X_1, X_2, X_3, X_4... They are assumed in a purely mathematical (logical) sense as tools that enable us to explain what we know as the physical universe.
There is no reason why analytical study of the world of art should methodologically differ from that of the physical universe (56).

So definiert Schillinger erstens Kunst generell als ein geometrisches „Kontinuum", als „ein System unbegrenzter Parameter", zweitens jede „individuelle Kunstform (Musik, Skulptur usw.)" als ein spezielles „Kontinuum", als ein spezielles „System von Parametern, die die Kunstelemente repräsentieren", und klassifiziert drittens die „Kunstelemente" in „allgemeine" und „besondere":

A continuum is a system of unlimited parameters. In terms of measurement, parameters are extensions. Any individual art form (music, sculpture, etc.) is a continuum, *i. e.*, a system of parameters representing the art components. Thus, we can speak of different art forms as different continua (continuum of sound-music; continuum of mass-sculpture, etc.). Every individual art continuum consists of two kinds of components:

1. general components (time, space);
2. special components (frequency, intensity, quality) (57).

Da nun alle „individuellen Kunst-Kontinua" hinsichtlich der „allgemeinen Elemente (Zeit und Raum)" übereinstimmen, unterscheidet Schillinger sie anhand der „besonderen Elemente". Im Blick auf die Musik repräsentiert dabei der Terminus Parameter die SCHALLKOMPONENTEN „FREQUENCY (PITCH), INTENSITY (VOLUME), QUALITY (TIMBRE AND CHARACTER)" – eine Festlegung, die, wie Schillinger ausführt, in korrespondierenden physiologischen Funktionen bzw. Reaktionen der zuständigen menschlichen Wahrnehmungsorgane, der Cochlea und des Trommelfells, eine Bestätigung findet:

An individual art continuum is related to a sensory continuum; the parameters of an art continuum correspond to the functioning of the organs of discrimination. If sound, as a musical continuum, consists of parameters of frequency (pitch), intensity (volume), quality (timbre and character), there must be corresponding discriminating units in our organ of hearing. These discriminating units produce corresponding reactions. Thus, the cochlea... respond at definite rates of frequency with their microscopic stringlike units (Cortis arches) of varied length. The degree of air pressure of a sound wave, resulting from different amplitudes, affects the ear-drum likewise. Quality is a complex component resulting from frequency, intensity and wavephases in their different relations. Discrimination of the quality of sound does not require new organs of discrimination (58).

Zwangsläufig stößt Schillinger an diesem Punkt auf ein Problem, das auch bei der Einführung des Begriffs Parameter in die Theorie der seriellen Musik (vgl. unten, II. (1)) noch manches Kopfzerbrechen bereiten sollte: die beiden erstgenannten „Parameter der Frequenz (Tonhöhe) und Intensität (Lautstärke)" sind eindimensional und eindeutig bestimmbar, der dritte jedoch ist mehrdimensional, er geht als zusammengesetzte Größe aus „Frequenz, Intensität und Schwingungsphasen" hervor und entzieht sich einer einfachen Determination; Schillinger nennt ihn „parameter of quality (timbre and character)", und in seiner vagen Differenzierung von „quality" („Eigenschaft, Beschaffenheit") in „timbre" („Klangfarbe") und „character" („Eigenart, Gepräge") schlägt sich deutlich sichtbar eine Unsicherheit nieder, die aus der Sache selbst resultiert.

Aber nicht nur in dieser speziellen, sondern auch in einer allgemeinen Hinsicht birgt Schillingers im großen und ganzen hybrides und in manchen Zügen technokratisches System der Künste, das ebenso von einem aufklärerisch-revolutionären, rationalen Impuls beflügelt wie von einem geradezu irrationalen Glauben an die verabsolutierte naturwiss. Methode getrübt ist, im Einbezug mathematischer Termini als Mittel einer logischen Darstellung mus. Sachverhalte einen Vorschein späterer musiktheoretischer und kompos. Entwicklungen, nicht zuletzt der Computer-Musik (vgl. unten, III.), ohne daß freilich eine direkte Auswirkung der Gedanken und der Terminologie Schillingers – die G. Gershwin, aber nicht P. Boulez beeindruckten – auf diese Entwicklungen nachweisbar wäre.

II. Unter dem Einfluß von W. Meyer-Eppler – und unabhängig von Schillinger – findet der Begriff Parameter ab 1953 Eingang in die THEORIE DER SERIELLEN MUSIK.

Seit mit den ersten seriellen Werken (K. Goeyvaerts, *Opus 1/Nummer 1*, 1950/51; K. Stockhausen, *Kreuzspiel*, 1951; P. Boulez, *Polyphonie X*, 1951) ein grundlegender Wandel in der kompos. Praxis eingeleitet worden war, befanden sich die beteiligten Komponisten auf der ständigen Suche nach musiktheoretisch unbelasteten und den veränderten kompositionstechnischen Fragestellungen angemessenen Begriffen, mit deren Hilfe sie ihre neuartigen kompos. Prinzipien und Methoden folgerichtig durchdenken und theoretisch präzisieren konnten. Aufgrund der wissenschaftsähnlichen Zielsetzung des seriellen Komponierens, die konsequent auf die → elektronische Musik zusteuerte und darin bestand, daß man die physikalischen Gesetzmäßigkeiten des Klangmaterials aufdecken und diesem Material gemäße, durch Proportionsreihen organisierte Kompositionsverfahren entwickeln wollte, wurden insbesondere mathematisch-naturwiss. Begriffe aktuell, und nicht zufällig sind neben Parameter in den fünfziger Jahren Bezeichnungen wie → aleatorisch, statistisch, Feld und Gruppe in die Musiktheorie übernommen worden.

In dieser Situation avancierte Meyer-Eppler zu einer Schlüsselfigur, nicht zuletzt dadurch, daß er selbst seit 1951 praktische Versuche auf dem Gebiet der elektronischen Klangproduktion unternahm, über die er die Öffentlichkeit regelmäßig unterrichtete. Der Begriff Parameter begegnet nicht nur in seinen Schriften zur Akustik und Phonetik, beispielsweise im Buch *Elektrische Klangerzeugung* (Bonn 1949), wo er im Blick auf „Lautstärkekurven... für den Zusammenhang zwischen Schalldruck, Frequenz und Lautstärke" die Möglichkeit aufzeigt, „an Stelle der Lautstärke eine der beiden anderen Veränderlichen als Parameter" einzuführen (16), sondern auch in zahlreichen anderen Abh., in denen er sich – häufig auf informationstheoretischer Grundlage – mit Problemen der elektronischen Musik auseinandersetzt, zum ersten Mal in einem Art. über *Elektronische Kompositionstechnik* (Melos XX, 1953), danach in Veröff. wie *Mathematisch-akustische Grundlagen d. elektrischen Klang-Kompos.* (in: Sonderheft *Elektronische Musik*, Technische Hausmitteilungen d. Nordwestdeutschen Rundfunks VI, 1954, 35b), *Elektronische Musik. Ihre stofflichen u. informations-theoretischen Grundlagen* (in: *Klangstruktur d. Musik*, hg. v. Fr. Winckel, Bln 1955, 151) oder *Zur Systematik d. elektrischen Klangtransformationen* (in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik III, Mainz 1960, 85); in dem zuerst genannten Art. *Elektronische Kompositionstechnik* beschreibt Meyer-Eppler ein Modulationsverfahren, das dem eines Vocoders verwandt ist und es erlaubt, Merkmale einer Stimme wie „Tonhöhe oder Klangfarbe" als „Parameter" auf einen elektronischen Klang zu übertragen:

Es ist... gelungen, einem andersartigen Schallgeschehen, beispielsweise einer Sing- oder Sprechstimme, einzelne Parameter (Tonhöhe oder Klangfarbe) zu entnehmen und diese Parameter einem elektronisch erzeugten Klang aufzuzwingen. Beliebige Klänge können so mit den Merkmalen der menschlichen Stimme versehen werden (8b f.).

(1) Im Anschluß an einen derartigen Wortgebrauch dient der Terminus Parameter zunächst zur Bezeich-

nung der in einer seriellen Komposition einzeln und gleichberechtigt organisierten BESTIMMUNGSMERKMALE TONHÖHE, DAUER, LAUTSTÄRKE UND KLANGFARBE; Meyer-Eppler spricht 1955 von ihnen als den „musikalisch relevanten Parametern... Tonhöhe, Lautstärke, Klangfarbe und Dauer der Klangelemente" (*Statistische u. psychologische Klangprobleme*, in: *Elektronische Musik*, Die Reihe I, Wien 1955, 22).

In der Anfangszeit der seriellen Musik waren jene Bestimmungsgrößen des mus. Materials meist mit dem Ausdruck „Dimensionen" umschrieben worden:

K. Stockhausen, *Situation d. Handwerks* (1952), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Das Einzelne ist der Ton mit seinen vier Dimensionen: Dauer, Stärke, Höhe, Farbe (19);
R. Beyer, *Elektronische Musik* (Melos XXI, 1954): Der Klang wird... in allen seinen Dimensionen dem gestaltenden Zugriff verfügbar (36b);
P. Boulez, *„A la limite du pays fertile"* (1955), in: *Relevés d'apprenti* (Paris 1966): Le timbre est, de toutes les caractéristiques mises en jeu, dans la composition, celle que nous avons réservée en dernière partie. Cela pour deux raisons: d'abord, le timbre combine, à l'intérieur du phénomène sonore, les trois dimensions dont nous nous sommes déjà entretenu – hauteur, durée, intensité; c'est ensuite avec le timbre que se manifestent les divergences les plus grandes ... entre le corps sonore naturel et le processus électronique (217); dtsch. als *„An d. Grenze d. Fruchtlandes"*, in: *Werkstatt-Texte* (Ffm. u. Blm 1972): Von allen Charakteristiken, die bei der Komposition mitspielen, haben wir uns die Klangfarbe bis zum Schluß aufgehoben. Das geschah aus zwei Gründen: einmal wirken in der Klangfarbe die drei schon behandelten Dimensionen des Klangphänomens – Tonhöhe, Dauer, Lautstärke – zusammen; zum anderen treten bei der Klangfarbe die größten Divergenzen... zwischen dem natürlichen Klangkörper und dem elektronischen Verfahren hervor (88).

An der 1953 einsetzenden, auch in einem streng mathematischen Begriffsverständnis durchaus stimmigen Substitution des Ausdrucks Dimension durch die Bezeichnung Parameter (W. M. Stroh 1972: „Parameter ist dann mathematisch gesehen eine Verallgemeinerung von Dimension"; → *Punktuelle Musik* V.) hat auf seiten der Komponisten K. Stockhausen einen maßgeblichen Anteil gehabt; D. Schnebel zitiert 1963 ausdrücklich „Parameter" als einen jener Begriffe, deren „kompositionstechnische Definition und... Einordnung in einen umfassenden theoretischen Zusammenhang... weitgehend Stockhausens Verdienst" sei (*Nachwort* zu: Stockhausen, *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II, Köln 1964, 264).

Stockhausen hatte schon vor seinem Studium der Phonetik und Kommunikationsforschung, das er 1954-56 an der Bonner Univ. bei Meyer-Eppler absolvierte, mit diesem Kontakt aufgenommen. Während seines Pariser Aufenthaltes 1952/53, wo er im Studio für musique concrète arbeitete, erwähnt er in Briefen an K. Goeyvaerts zwei Besuche bei Meyer-Eppler in Köln, bei denen er sich nicht nur über „Dr. Meyer-Eppler's elektronische Musik" im allgemeinen (6.7.1952), sondern auch über spezielle akustische Fragen – Bestimmung der „Dichtigkeitsgrade von elektronischen Klängen", Beeinflussung von „Dichtigkeitsunterschieden im Material" (Oktober 1952) – informieren lassen wollte (zit. nach H. Sabbe, *Die Einheit d. Stockhausen-Zeit...*, in: *K. Stockhausen, ...wie die Zeit verging...*, Musik-Konzepte, H. 19, München 1981, 40). Man kann davon ausgehen, daß bei derartigen Gelegenheiten Begriffe wie Parameter eine wichtige Rolle spielten, und so überrascht es nicht, wenn am 10.5.1953 in einem Brief Stockhausens an Goeyvaerts vom „Parameterverlauf" die Rede ist. Es geht dabei um Imponderabilien der elektronischen Klangproduktion, illustriert an dem Beispiel, daß unterschiedliche komplexe Klänge mit gleichem Schalldruck subjektiv verschieden laut gehört werden; Stockhausen erklärt dies einerseits mit verschiedenartigen „Anschwingvorgängen", andererseits mit „der Verschiedenheit des Parameterverlaufes", also mit dem bei unterschiedlichen Klängen verschiedenartigen Verlauf der jeweiligen klanglichen Bestimmungsgrößen:

Wir hatten bspw. Klänge in Paris, die genau gleich stark nach der Uhr waren. Für das Ohr war der eine aber viel lauter als der andere. Das liegt teilweise an Anschwingvorgängen, die bei verschiedenen Klangzusammensetzungen und Registern verschieden sind. Das liegt an der Verschiedenheit des Parameterverlaufes etc. (50).

Mit dem *Arbeitsber. 1952/53: Orientierung* führt Stockhausen die Bezeichnung Parameter als neuartigen musiktheoretischen Begriff – in Paraphrase und mit Anführungszeichen – in seine für die Öffentlichkeit bestimmten Texte ein, bezogen auf das Werk *Kontra-Punkte für 10 Instr.* (1952-53):

Texte..., Bd. I.: Im eigentlichen Sinne kontra-punktiert werden in diesem Werk die Klangdimensionen, auch ‚Parameter' genannt, und zwar im umschriebenen vierdimensionalen Raum: Längen (Dauern), Höhen (Frequenzen), Volumina (Lautstärken), Schwingungsformen (Klangfarben) (37).

Das erste Heft des Periodikums *Die Reihe* (*Elektronische Musik*, Wien 1955) zeugt dann bereits von einem selbstverständlichen Gebrauch des Terminus Parameter, nicht nur durch Stockhausen –

Beschreibung der elf „Elementarformen" seiner elektronischen Kompos. *Gesang d. Jünglinge* (1955-56) im Art. *Aktuelles*: „Elementar" nennen wir Tonformen, die weder durch unmittelbares Hören noch durch beliebige Hilfsmittel der praktischen, auditiven Klanganalyse auf weitere, voneinander verschiedene spektrale Komponenten zurückführbar sind, und die in beliebiger Dauer, Tonhöhe und Lautstärke verfügbar sind...
Die Elementarformen sind in allen Parametern kontrolliert und beliebig variabel unter den Anforderungen unserer handwerklichen Methoden (58) –,

sondern auch durch andere Komponisten, die sich 1954 (Gredinger) bzw. 1955 (Klebe) nach Köln begeben und mit den neuartigen Klangmaterialien, Kompositionsmethoden und theoretischen Begriffen der elektronischen Musik vertraut gemacht haben:

P. Gredinger, *Das Serielle*: Arbeitsbedingungen wählen heißt hier [in der elektronischen Musik] Reduktion aller qualitativen Charaktere auf Quanten; prinzipielle Proportionierung dieser Elemente; Einführung einer dimensionalen Ordnung; strengste Regelmäßigkeit im Wechsel der Parameter usw. (37);
G. Klebe, *Erste praktische Arbeit*: Es wurde [durch den Umgang mit der neuartigen Klangmaterie]... eine ganze Reihe neuer Fragen der kompositorischen Gestaltung aufgeworfen...

Zum Beispiel... zeitigten Änderungen eines der drei Parameter (Tonhöhe, Tondauer, Schallstärke) bei den gleichbleibenden restlichen zwei Parametern ein völlig neues komplexes Klangbild, das von der bisherigen Erfahrung aus nicht vorherzusehen war (20).

Bemerkenswerterweise handelt das Beispiel, an dem Klebe die „neuen Fragen der kompositorischen Gestaltung" aufzeigt, nur von „drei Parametern (Tonhöhe, Tondauer, Schallstärke)". Den vierten – laut Meyer-Eppler – „musikalisch relevanten Parameter Klangfarbe" mag Klebe bewußt ausgelassen haben; denn obwohl die serielle Forderung nach einer Gleichbehandlung der Klangfarbe im Sinne eines isolierten „Parameters" kompositionstheoretisch folgerichtig war, konfrontierte doch die Tatsache, daß „in der Klangfarbe... Tonhöhe, Dauer, Lautstärke" zusammenwirken (Boulez 1955), die Komponisten bei der Realisation der theoretischen Prämisse insbesondere in der Instrumentalmusik mit nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten.

Im Zusammenhang mit der Etablierung des Terminus Parameter innerhalb der Theorie der seriellen Musik verdient abschließend dreierlei festgehalten zu werden:

Erstens wurde die Einführung des Begriffs zwar im Bereich der elektronischen Musik vollzogen, wie aus dem Briefwechsel zwischen Stockhausen und Goeyvaerts hervorgeht sowie aus E. Kreneks Formulierung, daß in „total determinierter Musik" die kompos. Aufgabe darin bestehe, sämtliche „Aspekte der Musik (‚Parameter', wie es die Elektroniker nennen)... zu regulieren" (*Ber. über Versuche in total determinierter Musik*, in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik I, Mainz 1958, 20). Aber schon bei der ersten sozusagen öffentlichen Präsentation des neuartigen Terminus erläutert Stockhausen ihn im Blick auf ein instr. Werk, und im Zuge der raschen Verbreitung des Begriffs Parameter folgen ihm hierin andere Autoren wie H. Pousseur, der die rhythmische Faktur des ersten Stücks von A. Weberns *Sechs Bagatellen* für Streichquartett op. 9 als Resultat primär eines „Ineinanderwirkens der Tonhöhen- und Zeitdauerparameter" analysiert:

Anton Weberns organische Chromatik, in: *Anton Webern*, Die Reihe II (Wien 1955): Aus dem Ineinanderwirken der Tonhöhen- und Zeitdauerparameter (zu denen man wohl in geringerem Maße den Lautstärkeparameter hinzurechnen muß, der den Sinn der beiden andern zu betonen oder zu schwächen, niemals aber ganz zu unterdrücken vermag), aus diesem Ineinanderwirken entsteht der wirkliche Rhythmus (63).

Zweitens hat auch P. Schaeffer im Anh. seines Buches *A la recherche d'une musique concrète* (Paris 1952) gemeinsam mit A. A. Moles in einer *Esquisse d'un solfège concret* die Anwendung des Terminus Parameter auf das Ausgangsmaterial der musique concrète, das allen Bereichen des Hörbaren entnommene „Klangphänomen" („phénomène sonore"), erörtert, schließlich aber zugunsten des Begriffs „Referenzplan" („plan de référence") verworfen. Dieser Begriff soll in der dreifachen Bedeutung „melodischer Plan oder Plan der Tonlagen", „dynamischer Plan oder Plan der Gestalten" und „harmonischer Plan oder Plan der Klangfarben" als wahrnehmbares Kriterium des „Klangphänomens" den abstrakten, auf die Veränderung eines Tones hinsichtlich seiner „Höhe, Intensität und Dauer" bezogenen Terminus Parameter ersetzen, der der Komplexität eines „Klangphänomens" nicht gerecht werde und deshalb nur eine untergeordnete Rolle bei der Beschreibung der „Referenzpläne" spielt:

Paramètres caractérisant un son. – Les paramètres de variation d'un son peuvent s'entendre soit au sens classique (il y en a trois: hauteur, intensité, durée), soit au sens concret (il y en a bien davantage) et, à la notion de paramètres, il est préférable de substituer la notion de „plan de référence"...

Plans de référence. – Un phénomène sonore aussi complexe qu'on peut l'imaginer ou le rencontrer dans la pratique comporte finalement trois plans de référence susceptibles de le définir complètement:

1 *plan mélodique ou des tessitures* (évolution du ou des paramètres de hauteur dans la durée)...;
2 *plan dynamique ou des formes* (évolution des paramètres d'intensité dans la durée)...;
3 *plan harmonique ou des timbres* (relation réciproque entre les paramètres d'intensité et de hauteur représentant l'évolution des spectres)... (205).

Die Argumentation von Schaeffer und Moles erhellt, daß die ausschlaggebenden Gründe für ihre Ablehnung des Terminus Parameter ästhetischer Natur sind: Die eigene, im Sinne der musique concrète gegenständliche und damit der mus. Realität angemessene ‚Ästhetik des „phénomène sonore"' soll über die aus ihrer Sicht mus. unzulängliche da abstrakte serielle ‚Ästhetik des Sinustons' erhoben werden, und dies geschieht exemplarisch in der Abwertung jenes Schlüsselbegriffs der elektronischen und seriellen Musiktheorie, dessen Bedeutung U. Siegele 1972 auf einen ebenso lapidaren wie prononcierten Nenner gebracht hat: „Der Begriff des Parameters ist der wichtigste musiktheoretische Begriff der fünfziger Jahre; wenigstens ist seither kein wichtigerer aufgetreten" (12).

Drittens wird die exponierte Stellung, die der Begriff Parameter in den fünfziger Jahren gewonnen hat, nicht zuletzt dadurch bestätigt, daß Th. W. Adorno 1958 an ihm eine zentrale These seiner Kritik gegenüber der seriellen Musik verankert; Adorno hält darin den „jungen Komponisten" vor, die von ihnen proklamierte, normative „Identität der Parameter" sei „abstrakt" und lasse den Unterschied außer acht, der zwischen der „objektiv physikalischen" Seite eines Kunstwerkes einerseits und der „spezifisch musikalischen" Seite andererseits bestehe:

Musik u. Technik, in: *Klangfiguren* (Bln u. Ffm. 1959): Die objektiv physikalische... Seite ist... zu unterscheiden von der spezifisch musikalischen... Diese begreift die subjektive Vermittlung der musikalischen Phänomene in sich, die so wenig den physikalischen Vorgängen gleichzusetzen ist, wie ein Wahrnehmungsphänomen dem Gehirnvorgang gleicht, der es physiologisch verursacht. Sinnwidrig: falsch wird das technische Kunstwerk überall dort, wo es jene Nicht-Identität ignoriert, Ungleichnamiges behandelt, als wäre es gleichnamig; Apfelsinen mit Schreibmaschinen multipliziert. Bloße Analogien in der Behandlung der Parameter einer Komposition verkennen sich als striktes Einheitsmoment, das die Notwendigkeit des Verlaufs garantiere (349).

Ähnlich wie bei den Vertretern der musique concrète ist auch Adornos Widerspruch gegen die serielle Mu-

sik auf bestimmte, allerdings wesentlich anders motivierte ästhetische Prämissen – Adorno beargwöhnt Tendenzen wie die von Moles beförderte Informationstheorie zutiefst (vgl. ibid., 350f.) – zurückzuführen. Seine Argumentation basiert auf der Annahme, daß ebenso wie in tonaler Musik, in der die kompos., thematisch-motivische Arbeit im formalen Verlauf eines Werkes wahrnehmbar hervortritt, auch in serieller die durch die „Identität der Parameter" geregelte Organisation der Elemente sich direkt als klingende Gestalt manifestieren solle – eine Annahme, die freilich auf die serielle Musik nicht zutrifft, so daß Adornos Argumentation ins Leere zielt; vielmehr muß die Abstraktheit, die er der seriellen Kompositionsweise vorhält, wörtlich genommen und das real erklingende mus. Ergebnis serieller Tonorganisationen davon abgehoben werden in einem von C. Dahlhaus 1976 ausgeführten Sinne: „Die Struktur oder das Webmuster, das einem musikalischen Text zugrundeliegt, ist von der ästhetischen Form, die er nach außen kehrt, durchaus unterscheidbar" (23).

Daß Adornos ästhetische Anschauungen im Grunde genommen der seriellen Musik inkommensurabel sind und in Vorstellungen wurzeln, wie sie Kompositionslehren des 19. Jh. verbreitet haben, unterstreicht der Passus, in dem er sich mit dem „Parameter" der Klangfarbe auseinandersetzt:

op. cit.: Mit Recht wird gefordert, daß die Instrumentation ins Komponieren einbezogen, daß sie ein „Parameter" des Komponierens werde. Aber was bedeutet funktionelles Instrumentieren? Schwerlich, daß nach irgendwelchen Formeln Farben wechseln, herumgeschüttelt werden, wiederkehren wie im Kaleidoskop... Sondern konstruktiv instrumentiert, wer durch jede Farbe, vor allem aber durch die orchestrale Setzweise, alle in der Komposition beschlossenen Konstruktionsmomente, deren Auffassung wesentlich ist für die des musikalischen Sinnes, realisiert... Anstatt die Instrumentation als einen Parameter zu handhaben, der einzig abstrakt zu den andern vermittelt ist, sollte die Komposition die Instrumentation aus dem Sinn der musikalischen Ereignisse selber entwickeln: dann würde sie wahrhaft zu einem Parameter, einer konkreten Funktion der Musik (362f.).

Bezeichnenderweise spricht Adorno hier von „Instrumentation", von „orchestraler Setzweise", und dies läßt die Kluft erkennen, die zwischen seinem mus. Denken und dem der Komponisten serieller Musik sich auftut: Adorno versteht unter Klangfarbe eine Zutat, die der Verdeutlichung vorrangiger „Konstruktionsmomente" dient, jene Komponisten aber sehen in ihr eine kompos. Größe, die – den anderen mus. Elementen gleichberechtigt – konstitutives Gewicht erlangen soll.

Lit.: U. Siegele, Entwurf einer Musikgesch. d. sechziger Jahre, in: Die Musik d. sechziger Jahre, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XII, Mainz 1972; C. Dahlhaus, Vom Mißbrauch d. Wiss., in: Ferienkurse '76, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XVI, Mainz 1976.

(2) Ausgelöst durch einen Wandel in der seriellen Kompositionstechnik, der von der → punktuellen Musik zur Gruppenkomposition führt, wird seit etwa 1957 der Terminus Parameter in seiner Bedeutung erweitert und auch auf Übergeordnete Strukturkriterien der Komposition bezogen. Exemplarisch kann dies in H. Pousseurs Abh. *Zur Methodik* (in: *Mus. Handwerk*, Die Reihe III, Wien 1957) an jenem Passus abgelesen werden, mit dem Pousseur sich seinem Zyklus *Exercices de piano* (1956) zuwendet. Für dessen ersten Teil, die *Variations I*, ist Pousseur bei der „Präparation des Materials" von „sechs Parameter-Dimensionen" ausgegangen, die mittels statistischer Kriterien wie „Feld" oder „Dichte" jeweils eine globale Eigenschaft einer „Gruppe" von Tönen, einer „Strukturzelle" des Werkes regulieren:

Die sechs Parameter sind:

1. die harmonischen Felder (Intervallgruppen, die die ganze harmonische Artikulation einer Struktur festlegen),
2. die Lagen oder Register (Grenzen, zwischen denen diese Artikulation erfolgen muß und die sowohl durch ihre mittlere Lage als auch durch ihre Ausdehnung – zuweilen mit übergeordneter Richtungstendenz, fallend, steigend – definiert sind),
3. die Dynamik (eine der vorigen Kategorie entsprechende für die Lautstärke),
4. die Arten des morphologischen Verhaltens (von denen bereits die Rede war [sc: Wenn zum Beispiel Töne, deren Anschläge zeitlich nah beieinanderliegen, sich stark überlagern, also verlängert werden, so entsteht der Eindruck großer polyphoner Dichte, doch eines relativ langsamen Zeitmaßes. Demgegenüber rufen Staccati, selbst wenn sie durch ziemlich lange Pausen voneinander getrennt sind, den Eindruck einer gewissen Nervosität hervor, eines schnellen Vorübergehens der klanglichen Ereignisse bei minimaler, geradezu auf Null zielender polyphoner Dichte (62)]; die sowohl durch die Anzahl der verfügbaren Möglichkeiten als auch durch ihre Lage innerhalb der ganzen Möglichkeitsskala bestimmt sind),
5. die chronometrische Dichte (definiert durch die Anzahl der Elemente – Töne, Akkorde –, durch die Anzahl der Anschläge in einer bestimmten Dauer),
6. die polyphone Dichte (die mehrere Aspekte haben kann und sowohl durch die Anzahl der eine Struktur artikulierenden Schichten als auch durch die Anzahl der Töne eines Akkordes bestimmt werden kann) (68).

In gleicher Weise hat Pousseur das Material der *Variations II* vorgeformt, allerdings mit dem einen Unterschied, daß er die „Parameter-Dimensionen" dabei „ihrer Wirksamkeit gemäß hierarchisch geordnet und ihre unterschiedlichen Fähigkeiten der Charakterisierung genormt" hat:

1. die Register (sie fallen dem Ohr unmittelbar auf; sie müssen eindeutig sein, da die Überschneidung mancher Register es ermöglicht, mehrdeutig und konfus verwendet zu werden – was selbstverständlich manchmal Absicht sein kann, jedoch das Wirkungspotential dieses Parameters verringert),
2. die chronometrischen Dichten (ihre Charakterisierungsfähigkeit ist fast so groß wie die der Register; doch können sie vermöge ihrer inneren Artikulation noch sehr viel besser vertauscht werden),
3. die Lautstärken (als ein umfassendes Merkmal, dessen geringere Variabilität sie erst an die dritte Stelle rückt),
4. die Arten des morphologischen Verhaltens (diese feingestufte Merkmalgruppe hat besonders in den Fällen, wo nur eine einzige und extreme Möglichkeit im Spiel ist, noch einen hohen Wirkungsgrad),
5. die polyphone Dichte (dieser Parameter, der vor allem dann, wenn geringe Dichten von benachbarten Dichtegraden unterschieden werden müssen, wirksam ist – der Unterschied zwischen großen Dichten ist weniger deutlich, es sei denn, daß sie durch andere Parameter noch herausgehoben werden –, hängt auch noch vom vorigen ab, denn dieser kann seine Bestimmungen beträchtlich alterieren),

6. die harmonischen Felder (die große stilistische Homogenität der vielpoligen harmonischen Strukturen, wenigstens der Form nach, in der sie bisher behandelt wurden, läßt die verschiedenen Tonhöhenintervalle als die schwächsten Grade der Charakterisierung erscheinen) (69).

Pousseurs Materialdisposition für die *Exercices de piano* zeugt in zweierlei Hinsicht vom Wandel der seriellen Kompositionstechnik und dessen Auswirkungen auf den Begriff des Parameters:
Zum einen regeln die „Parameter-Dimensionen" nur die umfassende Gestalt der Gruppe. „Jedes Element in seiner exakten Funktion festzulegen, ist Aufgabe der Redaktionsarbeit" (ibid. 68). Das bedeutet, daß die „strenge Festsetzung" der auf den Einzelton bezogenen „elementaren Parameter" Tonhöhe, Dauer, Lautstärke und Klangfarbe nun „eher zweitrangig für die Gesamtkomposition" geworden ist (G. Ligeti 1960, 5) und daß damit „die serielle Musik endgültig aufhört dodekaphon im Sinne Schönbergs oder Weberns zu sein" (R. Stephan 1962, 37).
Zum anderen wird die serielle Ordnung von einer quantitativen in eine qualitative überführt. Pousseurs Hierarchie der „Parameter-Dimensionen", die er für die *Variations II* aufstellt, basiert auf deren „Wirksamkeit" sowie auf „unterschiedlichen Fähigkeiten der Charakterisierung"; der Terminus Parameter steht jetzt mit Wahrnehmungsqualitäten und -kategorien in Verbindung.
Gleichzeitig hat die Stiftung derartiger qualitativer serieller Ordnungen die Aufmerksamkeit der Komponisten in verstärktem Maße auf die Beziehungen gelenkt, die zwischen den einzelnen Ordnungsbereichen bestehen. Pousseur bedenkt 1957 bei den *Variations II* mögliche Auswirkungen des „morphologischen Verhaltens" auf die „polyphone Dichte": der letztgenannte „Parameter... hängt auch noch vom vorigen ab, denn dieser kann seine Bestimmungen beträchtlich alterieren". In einem anderen Aufsatz, in dem er auf Kritik an einer „unabhängigen Behandlung der Parameter" eingeht, gibt Pousseur weitere Beispiele – P. Boulez, *Le marteau sans maître* (1952-54, Neufass. 1957); K. Stockhausen, *Zeitmaße* (1955-56) und *Gruppen* (1955-57) – für eine serielle Kompositionstechnik, die an solchen, die „Parameterstrukturen" verbindenden „Relationen" ausgerichtet ist:

Musik, Form u. Praxis, in: *Sprache u. Musik*, Die Reihe VI (Wien 1960): Die bündige Kritik an der Abtrennung und hernach unabhängigen (und isomorphen) Behandlung der verschiedenen Dimensionen des Tons, der Parameter, kann man ohne weiteres unterschreiben. Angesichts dieser zutreffenden Kritik können Werke wie „Le Marteau sans Maitre", die „Zeitmaße" und die „Gruppen" gerade deshalb den Rang von Referenzwerten annehmen, weil ihre Autoren dieses analytische Stadium des seriellen Denkens überwunden, den methodologischen Wert der Parameteranalyse erkannt und sich der Notwendigkeit verschrieben haben, insbesondere die Relationen zu studieren, welche die Parameterstrukturen untereinander verbinden (82).

Abgesehen von zahlreichen anderen mus. Struktureigenschaften, auf die der Begriff Parameter in der Folgezeit ausgeweitet worden ist – beispielsweise postuliert M. Kagel 1959 bei der „Anpassung des Clusters an die serielle Kompositionstechnik" einen „Parameter" der „Cluster-Breite" (→ *Cluster* II. (1)) –, sind schließlich auch bis dahin vermeintlich außermusikalische Gegebenheiten einer seriellen Organisation unterworfen worden. So hat K. Stockhausen, erstmals in der elektronischen Musik *Gesang der Jünglinge* (1955-56), „den Tonort als selbständigen Parameter in die Komposition ein[bezogen]" (*Musik im Raum*, 1958, in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I, Köln 1963, 172) und in den siebziger Jahren die serielle Kompos. auf szenische Elemente ausgedehnt; ausgehend von dem Werk *Inori. Anbetungen für 1 oder 2 Solisten u. Orch.* (1973-74), mit dessen „musikalischer Struktur" er eine zweidimensionale „visuelle Struktur" von Gebetsgesten verbunden hat, deutet Stockhausen 1974 die Perspektiven an, die die Hinzufügung „eines weiteren Parameters" für die mus.-szenische Kompos. im „dreidimensionalen Raum" erschließen würde:

Neues in INORI, in: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. IV (Köln 1978): INORI ist... das erste Beispiel, in dem eine exakte Notation gefunden wurde, um jede Geste des menschlichen Körpers exakt in *musikalischer* Notation zu beschreiben... Das gefundene Prinzip... bestimmt eine intime Verbindung zwischen musikalischer Struktur und visueller Struktur. Für das nächste Werk brauche ich nur einen weiteren Parameter hinzuzufügen, um einen dreidimensionalen Raum, in dem Menschen sich überall bewegen, genau zu beschreiben; sie werden also nicht nur sitzen oder knien oder stehen, sondern sich auch rückwärts und vorwärts, seitwärts, aufwärts und abwärts, in beliebiger Richtung eines gegebenen Bühnenraumes oder eines Saales bewegen (234).

Lit.: G. Ligeti, Wandlungen d. mus. Form, in: Form – Raum, Die Reihe VII, Wien 1960; R. Stephan, Hörprobleme serieller Musik, in: Der Wandel d. mus. Hörens, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt III, Bln 1962.

(3) Mit der oben skizzierten Bedeutungserweiterung geht ein grundlegender Bedeutungswandel des Begriffs einher, indem man unter Parameter häufig nicht mehr eine physikalische Bestimmungsgröße, sondern die Klangeigenschaften und Bereiche des musikalischen Satzes selbst versteht. C. Dahlhaus und U. Dibelius haben 1966 als erste diesen Umschwung registriert: Dahlhaus schreibt, daß der „Ausdruck [Parameter], der das physikalische Korrelat einer Toneigenschaft bezeichnet, auf die Toneigenschaft selbst übertragen wird" (in: *Form in d. Neuen Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik X, Mainz 1966, 44), und Dibelius bemerkt, daß man – im Unterschied zur Mathematik – „jetzt, in der Musik, ...Parameter alle Dimensionen des musikalischen Verlaufs [nennt], die sich isoliert verändern lassen" (*Moderne Musik 1945–1965*, München 1966, 337).
Zwar ist die Übertragung des Terminus Parameter von „objektiv erfaßbaren physikalischen Beobachtungsdaten wie Frequenz, Amplitude, Dauer, Klangspektrum" auf „akustische Eigenschaften..., die aus Wahrnehmung und Vorstellung abgeleitet wurden: auf Tonhöhe, Tondauer, Klangfarbe, Lautstärke, Oktavlage, Artikulation" (W. Gieseler 1975, 33 b f.), ansatzweise bereits an dem oben in II. (1) zit. Passus aus Stockhausens *Arbeitsber. 1952/53: Orientierung* ablesbar, doch ließe sich ein genauer Zeitpunkt des Bedeutungswandels nur gewaltsam festlegen.

Vielmehr wurde er allmählich und zunächst fast unmerklich vollzogen, wie aus Belegen hervorgeht, bei denen keine eindeutige Entscheidung darüber möglich ist, ob der Terminus Parameter im ursprünglichen Sinne einer Bestimmungsgröße oder in der gewandelten Bedeutung verwendet wird, so wenn Krenek ihn 1958 mit dem Ausdruck „Aspekte der Musik" verknüpft (zit. ibid.). Hinzu kommt, daß schon die Bezeichnung „Dimension", an deren Stelle der Begriff Parameter tritt (vgl. ibid.), mehrdeutig ist, da sie zum einen im mathematischen Sinne als ‚Ausdehnung' oder ‚Ausmaß', zum anderen aber auch in einem eher umgangssprachlichen, anschaulichen Sinne als ‚Bereich' aufgefaßt werden kann.

Unmittelbar greifbar ist die gewandelte Bedeutung des Terminus Parameter seit dem Ende der sechziger Jahre in lexikalischen Begriffsbestimmungen, in denen er mit ausgesprochener Selbstverständlichkeit nicht nur für die variablen Eigenschaften und Bereiche serieller Musik, sondern oftmals auch für „die Bereiche, die in jeder Art von Musik variabel sind" (P. M. Braun, *Ein Weg zur Freiheit*, in: *Ferienkurse '74*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XIV, Mainz 1975, 25), überliefert wird:

J. Häusler, *Musik im 20. Jh.* (Bremen 1969): In der seriellen Musik sollen alle musikalisch bedeutsamen Eigenschaften des Klanges und des Tonsatzes durch reihenmäßige Ordnungen im Vorhinein bestimmt werden. Die Fachsprache der seriellen Musik bezeichnet diese musikalischen Eigenschaften als „Parameter". Musikalische Parameter sind alle Komponenten des Klanges oder des Tonsatzes, die sich isoliert betrachten und behandeln lassen (49);
U. Siegele, *Entwurf einer Musikgesch. d. sechziger Jahre*, in: *Die Musik d. sechziger Jahre*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XII (Mainz 1972): Parameter ist ein Bereich des musikalischen Satzes, der für sich veränderbar und mit anderen Bereichen gleichberechtigt ist (12);
H. Eimert u. H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973), Art. *Parameter*: Nach dem heutigen Gebrauch des Wortes werden als Parameter die einzelnen variablen Schichten des musikalischen Verlaufs bezeichnet... (243b);
D. H. Cope, *New Directions in Music* (Dubuque, Iowa [2]1976), *Glossary of Terms*: *parameter*: any characteristic element (of sound) or a concept (of sound) which can be controlled (241).

Lit.: W. GIESELER, Kompos. im 20. Jh., Celle 1975.

III. Auf dem Gebiet der seit 1956 entwickelten COMPUTER-MUSIK wird der Terminus Parameter in seiner angestammten mathematischen Bedeutung gleichgesetzt mit VARIABLEN IM FORMALISIERTEN KOMPOSITIONSPROZESS, die die Veränderung beliebiger mus. Struktureigenschaften kontrollieren.

Zwar ist die strenge Kontrolle des Kompositionsprozesses ein gemeinsames Ziel sowohl in serieller als auch in Computer-Musik. Aber L. A. Hiller und L. M. Isaacson, zwei Pioniere der Computer-Musik, akzeptieren dabei 1959 auch überlieferte ästhetische Kategorien, die für die Komponisten serieller Musik längst obsolet geworden waren, indem sie beispielsweise „Tonalität" als einen wertfreien „Parameter" für die Tonhöhenorganisation in das Computerprogramm einführen:

Experimental Music. Composition with an Electronic Computer (New York, Toronto u. London 1959): We shall define tonality as tonal organization based on a pitch reference point for a piece of music. A composition which uses a fixed-pitch reference point can be said to be *tonal*; if it has several such fixed reference points, it may be called *polytonal*... Lastly, if no such reference point is ascertainable, the piece can be considered *atonal*. Again, we shall not attempt to evaluate tonality as something „good" or „bad", but we shall rather treat it as a parameter to be measured and to be controlled (20 f.).

Zudem erfordert die kompos. Arbeit mit dem Computer unabdingbar die Festlegung einer „Rangordnung der Parameter", mithin die Wahl eines „Hauptparameters". G. M. Koenig gibt diesen Namen 1969 jener Programmgröße, die am stärksten zur charakteristischen Prägung der resultierenden mus. Struktur beiträgt und der andere, voneinander abhängige Kontrollgrößen gemäß ihrer mus. Wirksamkeit untergeordnet sind:

Computer-Verwendung in Kompositionsprozessen, in: *Musik auf d. Flucht vor sich selbst*, hg. v. U. Dibelius (München 1969): Wir wollen den Parameter, der zur Charakterisierung [einer mus. Struktur] am meisten beiträgt, *Hauptparameter* nennen (z. B. „sehr rasch" im Gegensatz zu anderen Abschnitten, die langsamer verlaufen, oder „nur hohe Töne" usw.) und annehmen, daß die anderen Parameter, nach ihrer Bedeutung für die Struktureigenschaft abgestuft, voneinander abhängig sind. Damit ist folgendes gemeint: wenn *REGISTER* Hauptparameter ist und nur hohe Töne zur Charakterisierung der Struktur verwendet werden sollen, können nur Instrumente beteiligt werden, die in dieses Register reichen; tiefe Instrumente werden also ausgeschlossen. Umgekehrt: hätten wir *KLANGFARBE* zum Hauptparameter gemacht und eine bestimmte Instrumentengruppe ausgewählt, könnten wir nur in den Registern arbeiten, die für die gewählten Instrumente erreichbar sind... (88 f.).

Die von Koenig erwähnte Möglichkeit, daß die „Rangordnung der Parameter" auch „dem Zufall [sprich: dem Computer] überlassen bleiben" kann (89), steht dazu in keinem Widerspruch, da sie die Notwendigkeit einer Hierarchie nicht aufhebt, sondern lediglich die Art und Weise des Zustandekommens modifiziert.

Auf welch unterschiedliche mus. Kriterien, seien sie etwa tonaler oder serieller Provenienz, heute der Begriff Parameter in der Computer-Musik angewandt wird, illustriert das Kompositionsprogramm, das Kl. Barlow für sein Werk *çoğluotobüsişletmesi* (1975-78) erstellt hat (für eine detaillierte Analyse des Computerprogramms vgl. Barlow, *Bus Journey to Parametron*, Feedback Papers 1980, Nr. 21-23). Das Programm basiert auf acht „textuellen Parametern", die – untergliedert in jeweils vier „Zentralparameter" und vier „periphere Parameter" – die mus. Eigenschaften „metrische Feldstärke", „harmonische Feldstärke", „rhythmische Glätte", „melodische Glätte", „akkordische Dichte", „Anschlagsdichte", „Dynamik" und „Artikulation" regulieren:

Busreise nach Parametron (Neuland I, 1980): Nach den Anmerkungen zu Material und Form folgt... eine genauere Definition der acht TEXTUELLEN Parameter.
Zuerst die METRISCHE FELDSTÄRKE: Barloh [sic!] fand es zweckmäßig, diese mit metrischer Stetigkeit gleichzusetzen, wenn eine hohe Feldstärke benötigt wurde, sorgte ein wiederholtes... Metrum dafür. Abnehmende Stärke wurde durch wachsende Unregelmäßigkeiten hervorgerufen...

HARMONISCHE FELDSTÄRKE war eine etwas kompliziertere Erscheinung; dieser Parameter wurde in Zusammenhang mit dem Phänomen Tonalität gebracht... Je mehr Töne auf das gewählte Tonalzentrum positiv bezogen sind, und je positiver die Beziehungen, desto tonaler die Musik... Barlow [entwickelte] eine Formel für Tonalität, die zum Beispiel den Wert +0.273 für die Quinte (2:3), aber −0.214 für die Quarte (3:4) gibt, in beiden Fällen auf den unteren Ton bezogen. Das Plus- oder Minuszeichen (die *Polarität* des Intervalls) zeigt, ob der untere oder obere Ton die größere Anziehung ausübt, die Zahl, mit welcher *Intensität*...
Der dritte Parameter... mißt und reguliert die RHYTHMISCHE GLÄTTE, das Maß an Nichtsynkopiertem...
Der vierte Parameter ist die MELODISCHE GLÄTTE, kontrollierbar durch die Größe der Intervallsprünge von einem Ton zum darauffolgenden – je kleiner die Sprünge, desto glatter die Melodik...
Diese vier Parameter, auch *Zentral*parameter genannt, wurden auch miteinander gekoppelt... Die restlichen vier – „*peripheren*" – Parameter sind vom Wesen her viel einfacher: Die AKKORDISCHE DICHTE bewegt sich zwischen einem und vier Tönen pro Akkord, die durchschnittliche ANSCHLAGSDICHTE zwischen mindestens einem... und höchstens vier Anschlägen pro willkürlich festgelegter Zeiteinheit von einer $^{135}/_{256}$ Sekunde. Die DYNAMIK nahm Werte zwischen piano und fortissimo, die ARTIKULATION zwischen legato und einem sogenannten „quattroterzi staccato" (maximale Dauer: ein Drittel des geltenden Metronomschlags) an... (115b ff.).

Lit.: I. XENAKIS, Musiques formelles, RM 1963, Nr. 253/254, engl. als: Formalized Music, Bloomington, Indiana u. London 1971, [2]1972; L. A. HILLER, Jüngste Entwicklungen auf d. Gebiet d. Computermusik, in: Informationstheorie u. Computermusik, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik VIII, Mainz 1964.

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1982

Paraphonos, paraphonia

griech. παράφωνος, daneben bzw. dazu ertönend, Adjektiv zu παραφωνέω, sagen, rufen, dazu rufen; Substantiv παραφωνία.

I. Der Ausdruck paraphonos dient in der spätantiken Intervallehre zur ABSTUFUNG DER KONSONANTEN INTERVALLE NACH DER ART DES ZUSAMMENKLINGENS IHRER TÖNE ÜBER DEN GEGENSATZ VON KONSONANT UND DISSONANT HINAUS.
(1) Thrasyllos spricht mit paraphonos die durch die Intervalle der Quinte und Quarte repräsentierte Art des Zusammenklingens innerhalb der GATTUNG DES SYMPHONEN an. Seine Begriffsbildung zielt darauf, diese Art des Zusammenklingens der durch Oktave und Doppeloktave repräsentierten Art, dem Antiphonen, gegenüberzustellen.
(2) Gaudentios bezeichnet mit paraphonoi TONPAARE (INTERVALLE), DEREN ART DES ZUSAMMENKLINGENS ER IN DER MITTE ZWISCHEN DEN GATTUNGEN DES SYMPHONEN UND DES DIAPHONEN EINORDNET.
(3) Pseudo-Longinus benennt mit paraphonoi nicht näher gekennzeichnete BEGLEITTÖNE.

II. Da der Ausdruck paraphonos in der antiken Diskussion um das richtige Kriterium für die Beurteilung der elementaren musikalischen Phänomene positioniert ist, findet er im 19. Jh. Interesse in den Projekten einer Grundlegung der Musiktheorie und gewinnt als Interpretament für das lateinische Begriffswort paraphonista eine UMSTRITTENE RELEVANZ IN DER DISKUSSION ÜBER DIE FRÜHGESCHICHTE DER MEHRSTIMMIGKEIT.
(1) C. Stumpf erblickt in Gaudentios' Definition des Begriffs paraphonos eine Abwendung von einem zahlentheoretischen Apriorismus und eine HINWENDUNG ZU EINER DESKRIPTIVEN MUSIKLEHRE. Aufgrund dieser und anderer als beispielhaft verstandener Definitionen wird Gaudentios' Blickrichtung für Stumpf zu einem Anknüpfungspunkt für seine eigene Musiktheorie.
(2) P. Wagner faßt paraphonos als Interpretament des lateinischen Ausdrucks paraphonista auf. Dieser bezeichne einen SÄNGER, DER EINEN ANDEREN IN PARALLELEN QUINTEN UND QUARTEN BEGLEITET.

I. Der Ausdruck paraphonos dient in der spätantiken Intervallehre zur ABSTUFUNG DER KONSONANTEN INTERVALLE NACH DER ART DES ZUSAMMENKLINGENS IHRER TÖNE (→ *Homophonos* I. (3) Exkurs 1).

(1) Thrasyllos (vor 36) lokalisiert den Ausdruck paraphonos im Kontext der Auffaltung einer Systematik der Tonunterschiede in der Trias ὁμότονος/διάφωνος/σύμφωνος. Paraphonos benennt die durch die Intervalle der Quinte und Quarte repräsentierte Art innerhalb der GATTUNG DES SYMPHONEN, die mit Hilfe dieses Begriffs der durch Oktave und Doppeloktave repräsentierten anderen Art, dem Antiphonen, gegenübergestellt wird:

τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν σύμφωνα, τὰ δὲ διάφωνα. σύμφωνα μὲν τά τε κατ' ἀντίφωνον, οἷόν ἐστι τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δὶς διὰ πασῶν, καὶ τὰ <κατὰ> παράφωνον, οἷον τὸ διὰ πέντε, τὸ διὰ τεσσάρων... τά τε γὰρ κατ' ἀντίφωνον σύμφωνά ἐστιν, ἐπειδὰν τὸ ἀντικείμενον τῇ ὀξύτητι βάρος συμφωνῇ, τά τε κατὰ παράφωνόν ἐστι σύμφωνα, ἐπειδὰν μήτε ὁμότονον φθέγγηται φθόγγος φθόγγῳ μήτε διάφωνον, ἀλλὰ παρά τι γνώριμον διάστημα ὅμοιον. διάφωνοι δ' εἰσὶ καὶ οὐ σύμφωνοι φθόγγοι, ὧν ἐστι το διάστημα τόνου ἢ διέσεως (nach Theon Smyrnaios, *Expos. rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium* [erste Hälfte 2. Jh.]; ed. Hiller, Lpz. 1878, 48, 16–49, 4)
(Von den Intervallen sind die einen symphon, die anderen diaphon. Von den symphonen Intervallen sind die einen symphon auf antiphone Weise, wie die Oktave und die Doppeloktave, die anderen symphon auf paraphone Weise, wie die Quinte und die Quarte. Um symphone Intervalle nach antiphoner Art handelt es sich, wenn die der Höhe entgegengesetzte Tiefe mit der Höhe symphon zusammenklingt. Um symphone Intervalle nach paraphoner Art handelt es sich, wenn ein Ton mit einem anderen Ton weder auf homotone noch auf diaphone Weise zusammenklingt [d. h. weder dieselbe, noch eine verschiedene Tonhöhe besitzt], sondern wenn er ähnlich klingt, während ein erkennbares Intervall [zwischen den beiden Tönen] besteht. Diaphon aber und Nicht-Symphon sind [zwei] Töne, denen das Intervall eines Tonos oder einer Diesis zukommt).

Thrasyllos unternimmt eine begriffliche Differenzierung der Intervalle (→ *Intervallum* I. (1)–(3); → *Diastema* I. (1)–(5)) bzw. des Verhältnisses der beiden Töne eines Zweitonpaares. Er unterscheidet symphone und diaphone Intervalle. Die symphonen Intervalle zerfallen in die Unterarten der antiphonen (Oktave und Doppeloktave) und der paraphonen (Quinte und Quarte); als diaphone Intervalle werden Ganzton und Diesis genannt. Thrasyllos' Begründung der antiphonen Tonverhältnisse ist tautologisch. „Schönes Idem per idem", kommentiert C. Stumpf (*Gesch. d. Consonanzbegriffes* I, Abh. d. Bayerischen Akad. d. Wiss., Philosophisch-philologische u. historische Klasse XXI/1 [1897], München 1901, 49). In der Bestimmung der auf paraphone Art symphonen Intervalltöne als „bei einem merklichen Abstand (doch) ähnlich" (ibid.) wird für die Vorsilbe para die Bedeutung ‚entgegen (dem besagten Abstand)' angedeutet. Über Thrasyllos' „ziemlich gezwungenen

Versuch..., den Ursprung des Ausdruckes Paraphonie zu deuten" (Stumpf, *op. cit.*, 50, 7), geht A. Barker in seiner Übersetzung hinweg: er verdeutlicht den Sachverhalt durch ein mit der Präposition para gebildetes eingebürgertes Wort für das theoretisch regulierte Nebeneinander, indem er paraphonos mit „sounding in parallel" umschreibt (*Greek Mus. Writings*, Bd. II: *Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1989, 213).
Im zweiten Teil der *Isagoge* des Bakcheios (3./4. Jh.) findet sich in der Liste von Fragen und Antworten eine Definition von παραφωνία, die der im ersten Teil gegebenen Definition des Symphonen gleicht (vgl. § 61, JanS, 305, 13, mit § 10, 293, 8). Unter Hinweis auf diese Stelle erläutern H. G. Liddell und R. Scott (*A Greek-Engl. Lexicon*, Oxford [9]1940, 1330 b) den Begriff paraphonia durch „harmony". C. von Jan vermutet, daß die Antwort auf die Frage „Was ist Paraphonie?" und die Frage „Was ist Symphonie?" beim Abschreiben vergessen worden seien, so daß die Frage „Was ist Paraphonie?" durch eine Bestimmung des Symphonen beantwortet wird (JanS, 323). Immerhin geht aus der Plazierung der Frage die Positionierung des Paraphonen innerhalb des durch die Gegenüberstellung des Symphonen und des Diaphonen aufgespannten Fragehorizonts hervor.
In der M. Psellos zugeschriebenen Schrift Τῆς μουσικῆς σύνοψις ἠκριβωμένη (Anfang 11. Jh.) werden ebenfalls Quarte und Quinte als paraphone Symphonien bezeichnet:

συμφωνεῖ δὲ ἡ μὲν διὰ τεσσάρων διάστασις καὶ ἡ διὰ πέντε κατὰ παράφωνον... (ed. Heiberg, *Anon. Logica et Quadrivium*, Kopenhagen 1929, 68, 19–20).

Der Gegensatz des Antiphonen und Paraphonen wird erklärt durch eine Verschiedenheit der Zahlenverhältnisse, die sich der akustischen Wahrnehmung vermittelt:

διαφέρει δ᾽ ἀλλήλων τό τε παράφωνον καὶ ἀντίφωνον τῷ τὸ μὲν παράφωνον ἀνισοχρόνως συμφωνεῖν ἠπίως πως καὶ εὐρύθμως διαδεχομένων ἀλλήλοις τῶν φθόγγων ἀναλογίαις καὶ λόγοις καθ᾽ ὁμαλότητα, τὸ δὲ ἀντίφωνον ἰσοχρόνως τοῦ ὀξέως τῷ βαρεῖ κατὰ ταὐτὸν συμφωνοῦντος... (68, 22–69, 4); vgl. unten die Übers. der von M. Bryennios gegebenen Version dieses Satzes.

Die Rede vom Isochronen der antiphonen Töne und vom Nicht-Isochronen der paraphonen Töne läßt sich durch eine Bemerkung in dem pseudoaristotelischen Problem 39b (Mitte 3. Jh. vor Chr.) erklären, in welcher das Zahlenverhältnis 2:1 als proportioniert übereinstimmendes Eintreffen luftübermittelter Impulsserien im Ohr dargestellt wird: ἡ γὰρ δευτέρα τῆς νεάτης πληγὴ τοῦ ἀέρος ὑπάτη ἐστίν (JanS, 101, 5 f.). Bei den paraphonen Tönen ergibt sich keine solch einfache Übereinstimmung.
M. Bryennios (*Harmonica*, um 1300–20) faßt diesen Bestand an Bestimmungen zusammen und präzisiert ihn. Er verändert das undeutliche παρά τι γνώριμον διάστημα ὅμοιον des oben zitierten Thrasyllos in παρά τι γνώριμον τῷ λόγῳ διάστημα (ed. Jonker, Groningen 1970, 100, 6–7) und macht so aus dem „bei einem merklichen Abstand Ähnlichen [der beiden Töne]" ein wenn auch nicht den Antiphonen entsprechend einfaches, so doch „seinem Zahlenverhältnis nach so gut wie erkennbares Intervall". Bryennios übernimmt auch den Satz des Pseudo-Psellos:

διαφέρει δ᾽ ἀλλήλων τό τε ἀντίφωνον καὶ παράφωνον τῷ τὸ μὲν παράφωνον ἀνισοχρόνως συμφωνεῖν, ἠπίως τε καὶ εὐρύθμως διαδεχομένων ἀλλήλους τῶν φθόγγων ἀναλογίαις τε καὶ λόγοις καθ᾽ ὁμαλότητα, τὸ δὲ ἀντίφωνον ἰσοχρόνως, τοῦ ὀξέος τῷ βαρεῖ κατὰ ταὐτὸ συμφωνοῦντος... (100, 7–10);
vgl. die Übers. von Jonker ibid.: Antiphonic and paraphonic intervals differ from each other in that (the notes of) a paraphonic interval produce a consonance based upon unequal units, the sounds succeeding each other gently and gracefully in an equable manner according to the correspondence of their ratios, whereas (the notes of) an antiphonic interval produce a consonance based upon equal units, because the units of the high and the low sound coincide (101).

Aber Bryennios betrachtet nur die Quinte als paraphon, während die Quarte sich in seiner Aufstellung um eine Stufe von der Idealkonsonanz der Oktave entfernt. Dies ist die Konsequenz der mathematisierenden Präzisierung von Thrasyllos' Bestimmung:

ἀλλ᾽ ὅσοι μὲν οὖν τῶν φθόγγων θεωροῦνται ἐν λόγῳ διπλασίονι καὶ τετραπλασίονι, οὗτοι καλοῦνται γενικῶς μὲν σύμφωνοι, εἰδικῶς δὲ ἀντίφωνοι εἴτουν ὁμόφωνοι· ὅσοι δὲ πάλιν ἐν ἡμιολίῳ καὶ τριπλασίῳ, οὗτοι γενικῶς μὲν σύμφωνοι, εἰδικῶς δὲ παράφωνοι, ὅσοι δὲ ἐν ἐπιτρίτῳ καὶ διπλασιεπιδιτρίτῳ, οὗτοι γενικῶς ἅμα καὶ εἰδικῶς σύμφωνοι· ὁμωνύμως γὰρ τῷ γένει λέγονται· ὅσοι δ᾽ αὖ ἐν τοῖς ἔμπροσθεν ἐξαριθμηθεῖσι πεντεκαίδεκα ἐπιμορίοις λόγοις, οὗτοι γενικῶς μὲν διάφωνοι, εἰδικῶς δὲ ἐμμελεῖς· ὅσοι δ᾽ ἐν τοῖς λοιποῖς ἅπασιν, οὗτοι γενικῶς μὲν διάφωνοι, εἰδικῶς δὲ ἄφωνοι ἤτοι κακόφωνοι καὶ ἐκμελεῖς ὀνομάζονται (146, 12–20);
vgl. die Übers. Jonkers ibid.: All tones which can be considered in a duplicate (2:1) or fourfold (4:1) ratio, are in general called consonant and in particular antiphonic or also homophonic; those which can be perceived in the ratios of 3:2 or 3:1, are in general called consonant and in particular paraphonic; those which can be perceived in the ratios of 4:3 or 8:3 are in general as well as in particular called consonant, for they have their name in common with the group to which they belong. Those which can be perceived in the fifteen superparticular numerical ratios enumerated earlier are in general called dissonant, but in particular melodious. Finally, those which can be perceived in all other (superparticular) ratios, are in general called dissonant, but in particular *mute* (literally, *voiceless*) or also cacophonous and unmelodious (147).

Bryennios differenziert die Einteilung der konsonanten Intervalle in Klassen, indem er die Quarte aus der nach der Oktavenklasse ‚zweiten' Klasse ausschließt und eine eigene Klasse für sie einrichtet. Die

durch die Einfachheit des Zahlenverhältnisses bestimmte Rangfolge der Intervalle lautet nun: auf antiphone bzw. homophone Art symphon, auf paraphone Art symphon, nicht der Art nach qualifiziert symphon (oder: ‚auf symphone Art symphon'), auf emmelische Art diaphon, auf aphone oder kakophone und ekmelische Art diaphon. Zu der Frage, ob die von Bryennios vollzogene Einschränkung des Prädikates paraphon auf die Quinte ein Indiz für die musikalische Auseinanderentwicklung der Quinte als des künftigen Rahmenintervalls des Dur- oder Moll-Dreiklangs und der Quarte als einer auflösungsbedürftigen Dissonanz sei, siehe J. Handschin (*Der Toncharakter*, Zürich 1948, 265 f.; vgl. dagegen H. H. Eggebrecht u. Fr. Zaminer, *Ad organum faciendum*..., Mainz 1970, 87, Anm. 36, sowie Fr. Reckow, *Organum-Begriff u. frühe Mehrstimmigkeit*..., in: Forum musicologicum I, Bern 1975, 122). Die Veränderung, die Fr. Gafori an Bryennios' Einteilung vornimmt, zeigt jedenfalls, daß die Positionierung der Quarte auch in einer antikisierenden theoretischen Betrachtung unsicher wird. Bei Bryennios beginnt unterhalb der für sich stehenden, nach Gattung und Art symphonen Quarte die Fünfzehnzahl der emmelischen diaphonen Intervalle. Zu ihnen gehören die beiden ‚Terzen' 6:5 und 5:4 ebenso, wie die beiden Ganztöne 10:9 und 9:8 und elf weitere kleine überteilige Intervalle (ed. Jonker, 130, 16–21). Mit der Aufzählung der 15 Intervalle 5:4, 6:5, 7:6, 8:7, 9:8, 10:9, 11:10, 12:11, 15:14, 16:15, 21:20, 22:21, 24:23, 28:27 und 46:45 folgt Bryennios Kl. Ptolemaios, der mit Hilfe dieser Intervalle seine theoretische Konstruktion der enharmonischen, chromatischen und diatonischen Teilung der Quarte und deren jeweiliger Nuancierungen durchführt (*Harmonika* I, 15 [Mitte 2. Jh.]; ed. Düring, Göteborg 1930, 33 ff.; vgl. die tabellarische Darstellung in Kap. II, 14; 70 ff.). Gafori legt einen anderen Schnitt. Indem er die kleine Terz als „Trihemitonium", also als ein aus kleineren Intervallen zusammengesetztes Intervall bezeichnet und sie aus der Aufzählung der dissonen Intervalle herausnimmt, befreit er sich von den Problemen, die mit der Auffassung der ‚Terzen' 6:5 und 5:4 als unzusammengesetzter Intervalle und als Dissonanzen verbunden sind:

De harmonia mus. instr. opus (Mailand 1518) I, 3: Secundo differunt interualla per Consonum & Dissonum: quoniam Alia consona idest consono apta: Alia Dissona: idest consono inepta & incommoda. Interualla consona sunt quæ & Antiphona idest contrarie uocis nuncupantur ut diapason & disdiapason. Has Boetius æquisonas ponit: & paraphona idest iuxta æquisonas consonantia ut diapente & diapasondiapente: quorum circumscriptiones Boetius consonas uocat: & quæ sub generali nomine symphona idest consona uocantur (sic enim Briennio duce nominantur) ut diatessaron & diapason diatessaron. Antiphona namque interualla sunt etiam consona: ubi acumini opposita grauitas consonet: perinde & paraphona postquam nec æquisoni neque unisoni sunt extremi inuicem termini: nec longe ab huiusmodi concordia diuersi: sed nescio quod rationi cognitum interuallum. Dissona uero seu Diaphona Interualla ea omnia dicuntur quæ trihemitonio minora sunt ut diesis: semitonium: tonus... (f. IIII)
(Zum zweiten [nach der Intervallgröße als dem ersten] unterscheiden sich die Intervalle nach ‚Konsonanz' und ‚Dissonanz' [sc. nach konsonen und dissonen Intervallen], da die einen conson, d. h. zur ‚Konsonanz' geeignet, und die anderen disson, d. h. zur ‚Konsonanz' ungeeignet und untauglich sind. Die consonen Intervalle sind zum einen diejenigen, welche auch antiphon, d. h. Intervalle entgegengesetzter Stimme, genannt werden wie Oktave und Doppeloktave. Boethius bestimmt sie als aequisone [vgl. *Inst. mus.* V, 11; ed. Friedlein, Lpz. 1868, 361, 8]. Es sind zum anderen die paraphonen Intervalle, d.h. die den Aequisonen an Konsonanz nächststehenden, wie die Quinte und die Duodezime. Boethius nennt ihre Grenztöne conson. Es sind schließlich diejenigen Intervalle, die mit dem allgemeinen Oberbegriff als symphon, d. h. conson genannt werden (so nennt man sie nämlich nach dem Vorbild des Bryennios) wie die Quarte und die Undezime. Die antiphonen Intervalle sind freilich ebenfalls conson, wobei hier der Höhe die dagegengesetzte Tiefe consoniert. Ebenso sind auch die paraphonen, da sie weder aequison noch unison sind, einander entgegengesetzte Grenzpunkte, und von solcherart Eintracht nicht allzuweit entfernt. Ich weiß aber nicht, welches Intervall sich bei dieser Betrachtung bewährt. Dissone oder diaphone Intervalle aber heißen jedenfalls alle diejenigen, die kleiner als ein trihemitones Intervall sind, wie die Diesis, der Halbton und der Ganzton...).

G. Mei erläutert Bryennios' Bestimmung anhand der Art und Weise, wie sich die Töne der jeweiligen Intervallklasse gegeneinander verhalten. Diese Art der Erläuterung paßt ebenso gut zu der gemeinsamen Betrachtung von Quinte und Quarte wie zu dem scharfen Schnitt zwischen den beiden Intervallen:

De modis (um 1574) II: Cum enim sonituum spatia, quae διαστήματα a musicis sunt appellata, uel ἀντίφωνα sint, id est, quorum iusta, ut ita dicam, distantia sonitus ipsi, quasi altera sibi ex parte respondendo, eiusdem quodammodo uis ac naturae censentur; uel παράφωνα, quia eorum ope ad eandem prope uim, τῶν ὁμοφώνων scilicet, illi accedere uideantur; uel σύμφωνα et quae ut sonitus consonent tantum efficiant; uel postremo διάφωνα, et quorum ui sonitus inter se prorsus dissideant (ed. Tsugami, Tokio 1991, 39, 17–21)
(Die Abstände zwischen den Tönen, die von den Musikern diastemata genannt werden, sind nämlich entweder antiphon, d. h. solche, durch deren rechtes Auseinanderstehen, wenn ich es so nennen darf, die beiden Töne sich gegenseitig entsprechen wie ein Seitenstück dem anderen, und als gewissermaßen von derselben Bedeutung und Natur betrachtet werden; oder sie sind paraphon, da durch ihr Wirken die Töne fast an dieselbe Bedeutung, womit gemeint ist: diejenige homophoner Töne, heranzureichen scheinen; oder die Abstände sind symphon und damit solche, die bewirken, daß die Töne nur eben zusammenklingen; oder schließlich diaphon – durch ihre Kraft stehen die Töne geradezu in Widerstreit zueinander).

Bei G. B. Doni bilden die als paraphon bezeichneten Töne der Quinte die mittlere Position in einer dreiteiligen Abstufung der Konsonanzklassen. Die Antwort auf die Frage, ob die Quarte zu den „lieb-

lichen" Konsonanzen zähle, geht an der hier zitierten Stelle in der Begeisterung über die „Süße" der Musik unter; an anderen Stellen (vgl. 18 ff., 53 u. 62) wird die Quarte als klassifikatorisches Problem dargestellt:

De praestantia musicae veteris libri tres (Florenz 1647): ...fatendum nobis vltro est, tam vocales quam organicos concentus huiusce ætatis, summam obtinere suavitatis ac præstantiæ laudem... Quid delectabilius quam vno eodemque tempore dispariles sonitus harmonica vi rationeque sic invicem temperatos aut connexos audire, vt nec plenitudo graviorum acutis; nec acutiorum penetrabilitas gravibus; necque amborum sonoritas medijs officiat? cum & illorum tinnitus, & horum bombus; & æquabilis mediarum vocum tenor, admirabili artificio permisceantur, vt nihil discrepans, nihil dissonum, nihil inconcinnum resultet. Partim enim antiphoniarum, quam Diapason obtinet, lenitas, blande permulcet: partim paraphoniarum, quam Diapente possidet plenitudo, incredibili dulcedine perfundit auditum: partim symphoniarum varietas diuersitate quasi gustuum, excitat, vellicat, ac titillat, non tam aures, quam internos audientium sensus (58)
(...so können wir wohl über das bisher Bemerkte hinaus sagen, daß der mehrstimmigen Musik dieses Zeitalters, sei sie vokal oder instrumental, das höchste Lob für ihre Süße und ihre Vorzüglichkeit zukommt... Was kann ergötzlicher sein als zu hören, wie zu ein und derselben Zeit verschiedenartige Töne durch die harmonische Kraft und Gegenkraft derart miteinander vermischt und verbunden werden, daß weder die Fülle der tiefen Töne die hohen Töne zudeckt, noch das Durchdringende der hohen die tiefen Töne übertönt, noch beider Volumen die mittleren Töne [in ihrem Klingen] behindert? Wobei das hohe Klingen dieser, das tiefe Dröhnen jener und der gleichförmige Gang der mittleren Töne sich durch bewundernswürdige Kunstfertigkeit so durchmischen, daß nichts Uneiniges, nichts Auseinanderklingendes, nichts Ungefüges entsteht. Teils nämlich umkost jene Sanftheit der antiphonen Töne, welche der Oktave eigen ist, schmeichelnd das Gehör, teils wird es mit unglaublicher Süße von jener Fülle der paraphonen Töne durchströmt, welche die Quinte besitzt, teils versetzt die Vielfalt der [anderen] Konsonanzen durch eine Verschiedenheit wie von Geschmacksnuancen nicht allein das Ohr, sondern zugleich auch den inneren Sinn der Hörenden in Bewegung und zupft und kitzelt beide).

J.-J. Rousseau geht zu Thrasyllos' Bestimmung zurück, behält dabei aber die Blickrichtung Meis auf die einzelnen Töne bei. Rousseau scheint alle konsonanten Intervalle mit Ausnahme der Oktave als Paraphonien zu bezeichnen, sofern es sich um Koalitionen verschiedener Töne handelt:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Paraphonie*: C'est, dans la Musique ancienne, cette espece de Consonnance qui ne résulte pas des mêmes Sons, comme l'Unisson qu'on appelle *Homophonie*; ni de la Réplique des mêmes Sons, comme l'Octave qu'on appelle *Antiphonie*; mais des Sons réellement différens, comme la Quinte & la Quarte, seules *Paraphonies* admises dans cette Musique: car pour la Sixte & la Tierce, les Grecs ne les mettoient pas au rang des *Paraphonies*, ne les admettant pas même pour Consonnances (361).

Exkurs: Bettet man die wenigen griechischen Belegstellen für das Wort paraphonos in den Kontext der Erörterung des zugrundeliegenden Sachverhalts ein, so lassen sie die in dieser Wortprägung wirksame Absicht erkennen, eine vielfach bemerkte, aber nur indirekt angezeigte Differenziertheit innerhalb der Konsonanzen terminologisch zu fassen.
Thrasyllos' Einrichtung einer besonderen Klasse für die Oktave entspricht erstens der Hervorhebung der Besonderheit dieses Intervalls bei Aristoxenos, der es als das ἴδιον... πάθος der Oktave bezeichnet, daß sich stets wieder eine Konsonanz ergibt, wenn man eine Oktave zu einer Konsonanz hinzufügt (*Elementa harmonica* II, 45 [Mitte oder 2. Hälfte 4. Jh. vor Chr.]; ed. da Rios, Rom 1954, 56, 13).
Zweitens entspricht sie der Bestimmung des Unterschieds zwischen Oktaven und Quinten in den pseudo-aristotelischen *Problemata physica* XIX, 17 (Mitte 3. Jh. vor Chr.) durch die Unterscheidung der Gleichheit der Töne in Oktavabstand von der Verschiedenheit der Töne in Quint- und Quartabstand:

Διὰ τί διὰ πέντε οὐκ ᾄδουσιν ἀντίφωνα; – Ἢ ὅτι οὐχ ἡ αὐτὴ ἡ σύμφωνος τῇ συμφώνῳ ὥσπερ ἐν τῷ διὰ πασῶν (JanS, 87, 13–15);
vgl. H. Flashar, *Aristoteles. Werke in dtsch. Übers.* XIX (Bln 1983): Warum klingt das Singen der Quinte nicht antiphon? Doch wohl, weil dabei der eine konsonante [Ton] mit dem anderen nicht identisch ist wie bei der Oktave (160).

Hier wird geradezu die Bestimmung des Thrasyllos vorgelegt; die Beschaffenheit der Quinte wird allerdings nur negativ bestimmt.
Drittens entspricht Thrasyllos' Einteilung der Feststellung Kl. Ptolemaios', daß Oktave und Doppeloktave sich so entschieden von den anderen Konsonanzen unterscheiden, daß man ihnen einen eigenen Namen zuteilen muß:

Harmonika I, 7 (Mitte 2. Jh.): σαφῶς γὰρ διαφέρουσιν ἥ τε διὰ πασῶν καὶ ἡ δὶς διὰ πασῶν τῶν ἄλλων συμφωνιῶν καθάπερ ἐκεῖναι ἐμμελειῶν, ὡς οἰκειότερον ἂν ταύτας ὁμοφωνίας κληθῆναι (ed. Düring, Göteborg 1930, 15, 8–10);
vgl. die Übers. von I. Düring, *Ptolemaios u. Porphyrius über d. Musik* (Göteborg 1934): Deutlich unterscheiden sich Oktave und Doppeloktave von den übrigen symphonen Intervallen, wie diese von den emmelischen. Daher werden jene passender homophone genannt (33).

Aristoxenos stellt die Besonderheit der Oktave für sich heraus, ohne dabei auf andere Intervalle Bezug zu nehmen; die *Problemata physica* zeichnen die Oktavtöne als antiphonoi vor den Quint- und Quarttönen aus; Ptolemaios hebt die Oktavtöne mit dem Begriff homophonoi von den anderen symphonoi ab. Diesen drei Positionen gegenüber bedeutet es eine terminologische Präzisierung der unverändert beibehaltenen sachlichen Bestimmung, beide Seiten der Dihärese begrifflich zu fassen und dem Zusammenklingen der Quinten und Quarten einen eigenen Namen zuzuweisen.
Im Kontext dieser Betrachtungsweise erhält der ansonsten rätselhafte Umstand, daß Bryennios die Oktaven als antiphonoi und die Quinten als paraphonoi von den „einfach nur symphonen" Quarten abhebt, den einleuchtenden Sinn eines weiteren Differenzierungsschrittes.

*

*

(2) Gaudentios bezeichnet mit paraphonoi TONPAARE (INTERVALLE), DEREN ART DES ZUSAMMENKLINGENS ER IN DER MITTE ZWISCHEN DEN GATTUNGEN DES SYMPHONEN UND DES DIAPHONEN EINORDNET:

Introd. harmonica (vor 6. Jh.): Τῶν δὲ ἐμμελῶν φθόγγων οἱ μέν εἰσιν ὁμόφωνοι, οἱ δὲ σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ παράφωνοι. ὁ μ ό φ ω ν ο ι μὲν οὖν εἰσιν, οἳ μήτε βαρύτητι μήτε ὀξύτητι διαφέρονται ἀλλήλων. σ ύ μ φ ω ν ο ι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων ἀεὶ τὸ μέλος τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ καὶ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν οἱονεὶ κρᾶσις ἐν τῇ προφορᾷ δυοῖν φθόγγοιν καὶ ὥσπερ ἑνότης παρεμφαίνηται... δ ι ά φ ω ν ο ι δὲ, ὧν ἅμα κρουομένων ἢ αὐλουμένων οὐδέν τι φαίνεται τοῦ μέλους εἶναι τοῦ βαρυτέρου πρὸς τὸ ὀξὺ ἢ τοῦ ὀξυτέρου πρὸς τὸ βαρὺ τὸ αὐτό, ἢ ὅταν μηδεμίαν κρᾶσιν πρὸς ἀλλήλους ἐμφαίνωσιν ἅμα προφερόμενοι. π α ρ ά φ ω ν ο ι δὲ οἱ μέσοι μὲν συμφώνου καὶ διαφώνου, ἐν δὲ τῇ κρούσει φαινόμενοι σύμφωνοι· ὥσπερ ἐπὶ τριῶν τόνων φαίνεται ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσην καὶ ἐπὶ δύο τόνων ἀπὸ μέσων διατόνου ἐπὶ παραμέσην (JanS, 337, 5–338,7);
vgl. C. Stumpf, *Gesch. d. Consonanzbegriffes* I, Abh. d. Bayerischen Akad. d. Wiss., Philosophisch-philologische u. historische Klasse XXI/1 [1897] (München 1901): Die emmelischen Töne zerfallen in homophone, symphone, diaphone, paraphone. H o m o p h o n sind die von gleicher Höhe. „S y m p h o n sind die, bei welchen, wenn sie gleichzeitig angeschlagen oder auf der Flöte geblasen werden, stets das Melos des tieferen gegen den höheren und umgekehrt das nämliche ist, oder gleichsam eine Verschmelzung im Vortrag zweier Töne stattfindet und eine Art von Einheit herauskommt. D i a p h o n die, bei denen, wenn sie gleichzeitig angeschlagen oder geblasen werden, nichts von dem Melos des tieferen gegen den höheren oder umgekehrt das nämliche zu sein scheint, oder welche keinerlei Verschmelzung in Bezug auf einander aufweisen. P a r a p h o n die, welche z w i s c h e n S y m p h o n e m u n d D i a p h o n e m i n d e r M i t t e s t e h e n d, doch beim Anschlag symphon erscheinen; was der Fall zu sein scheint beim Tritonus (f–h) und beim Ditonus (g–h)" (69).

Auch bei Gaudentios steht paraphonos im Horizont einer Abstufung von Graden der Konsonanz. Aber seine Bestimmung dieser Klasse weicht von derjenigen aller anderen Autoren ab. Gaudentios begreift nicht Quinte und Quarte als paraphon, sondern Ditonus und Tritonus, die er nach ihrer Lage im Tonsystem angibt. Die Stelle gilt als dunkel; M. Meibom (*Gaudentii Philosophi Harmonica Introd.*, in: ders., *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Lat.*, Amsterdam 1652, I, 35), C. von Jan (JanS, 323 f. u. 338, Anm. 3) und Ch.-E. Ruelle (*Collection des auteurs grecs relatifs à la musique* V, Paris 1895, 69, Anm. 2) heben die Abweichung von der deutlichen und einleuchtenden Bestimmung bei Thrasyllos, Pseudo-Psellos und Bryennios hervor und betonen den vorläufigen Charakter ihrer Erklärungsversuche. Eine ausführliche Erläuterung hat C. Stumpf versucht (vgl. unten, II. (1)).

(3) Bei Pseudo-Longinus werden als paraphonoi nicht näher gekennzeichnete BEGLEITTÖNE bezeichnet:

De sublimitate (1. Jh.?) XXVIII, 1: ὡς γὰρ ἐν μουσικῇ διὰ τῶν παραφώνων καλουμένων ὁ κύριος φθόγγος ἡδίων ἀποτελεῖται οὕτως ἡ περίφρασις πολλάκις συμφθέγγεται τῇ κυριολογίᾳ καὶ εἰς κόσμον ἐπὶ πολὺ συνηχεῖ... (ed. Brandt, Darmstadt 1983, 84, 14–16);
vgl. die Übers. ibid.: ...denn wie in der Musik der Hauptton erst durch die sogenannten Begleittöne eine vollendete Anmut gewinnt, so bildet häufig die Umschreibung mit dem eigentlichen Ausdruck eine Harmonie und läßt ihn weit schöner mitklingen (85).

J. Tzetzes (*Über d. altgriech. Musik in d. griech. Kirche*, München 1874, 99, Anm. †) und C.-A. Moberg (*Eine vergessene Pseudo-Longinus-Stelle über d. Musik*, ZfMw XII, 1929/30) haben diese Stelle als Beleg für Mehrstimmigkeit aufgefaßt. Auch die zitierte Übersetzung folgt dieser Auffassung, wenn sie die originale Formulierung „die sogenannten paraphonen [Töne]" durch „Begleittöne" wiedergibt.

II. Da der Begriff paraphonos in der antiken Diskussion um das richtige Kriterium für die Beurteilung der elementaren musikalischen Phänomene positioniert ist, findet er im 19. Jh. Interesse in den Projekten einer Grundlegung der Musiktheorie und gewinnt als Interpretament für das lateinische Begriffswort paraphonista eine UMSTRITTENE RELEVANZ IN DER DISKUSSION ÜBER DIE FRÜHGESCHICHTE DER MEHRSTIMMIGKEIT.

(1) C. Stumpf erblickt in Gaudentios' oben, I. (2), zitierter Definition des Ausdrucks paraphonos ein Indiz für eine (folgenlos gebliebene) Abwendung von einem zahlentheoretischen Apriorismus und eine HINWENDUNG ZU EINER DESKRIPTIVEN MUSIKLEHRE und damit einen Anknüpfungspunkt für seine eigene Musiktheorie. In der *Gesch. d. Consonanzbegriffes* I (Abh. d. Bayerischen Akad. d. Wiss., Philosophisch-philologische u. historische Klasse XXI/1 [1897], München 1901, 70) zählt Stumpf die Ausführungen des Gaudentios über die Paraphonie „zu den allermerkwürdigsten Lehren der alten Musiktheorie". Stumpfs Verwunderung wird verständlich, wenn man in H. G. Liddells und R. Scotts *A Greek-Engl. Lexicon* (Oxford [9]1940) unter dem Eintrag παράφωνος im Blick auf Gaudentios die knappe Erläuterung findet: „sounds midway between consonances and dissonances, e. g. the tritone" (1330 b), gilt doch für das allgemeine musikalische Verständnis der Tritonus entschieden als Dissonanz (→ *Tritonus* II. (3)–(4)). Stumpf erläutert die Bemerkung des Gaudentios, indem er auf die akustische Nähe des Tritonus $(9{:}8)^3 = 729{:}512$ zu dem wohlklingenden Tonverhältnis 7:5 hinweist und darin ein Seitenstück zu der akusti-

schen Nähe des Ditonus $(9:8)^2 = 81:64$ zu der großen Terz 80:64 oder 5:4 erkennt. Gaudentios habe sich zugunsten des Gehörseindrucks über die mathematische Intervallbestimmung hinweggesetzt. Stumpf findet diese Absicht bei Gaudentios selbst ausdrücklich formuliert: τὰ μὲν οὖν ἐμμελῆ καὶ τὰ σύμφωνα ἢ τὰ ἐναντία γνωρίζειν διαστήματα τῆς ἀκοῆς ἐστιν (JanS, 330, 15 f.).

(2) P. Wagner (*Über d. Anfänge d. mehrstimmigen Gesanges*, ZfMw IX, 1926/27; vgl. die franz. Fassung in Rev. de Musicol. IX, 1928) verwendet den griechischen Ausdruck paraphonos zur Erläuterung des lateinischen Begriffworts paraphonista. Dieser Begriff wird an mehreren Stellen im ersten ordo Romanus zur Bezeichnung von Mitgliedern der päpstlichen Schola cantorum und ihrer Gesangsweise verwendet, wie zum Beispiel bei der Darstellung des zeremoniellen Ablaufs der Ostervesper. Nach der Beschreibung des Einzugs in den Altarraum und der Aufstellung der Kleriker für das Kyrie eleison heißt es:

Finito *Kyrie eleison*, annuit archidiaconus primo scholae; et ille inclinans se illi, incipit *Alleluia* cum Psalmo *Dixit Dominus Domino meo*. Post hunc annuit secundo, vel cui voluerit: sed et omnibus incipientibus hoc modo praecipit. Dicit igitur *Alleluia* cum Psalmo cx [sc. Psalm *Dixit Dominus Domino meo*]. Sequitur post hunc primus scholae cum paraphonistis infantibus *Alleluia*; et respondent paraphonistae. Sequitur subdiaconus cum infantibus *Alleluia, Dominus regnavit*, et reliqua; et semper respondent paraphonistae, et annuntiant Vers. 2 infantibus, *parata sedes tua Deus*. Item Vers. 3, *Elevaverunt flumina, Domine*" (MignePL LXXVIII, Paris 1895, 965 a)
(Wenn das *Kyrie eleison* beendet ist, gibt der Archidiaconus dem Primus scholae ein Zeichen. Dieser verneigt sich vor ihm und beginnt, das *Alleluia* mit dem Psalm *Dixit Dominus Domino meo* zu singen. Darauf gibt er dem Secundus das Zeichen, oder dem, den er ausgewählt hat, wobei er allen auf die besagte Art die Weisung zum Beginnen gibt. Jener singt also wie gesagt das *Alleluia* mit dem Psalm *Dixit Dominus Domino meo*. Darauf folgt der Primus scholae zusammen mit den Knaben-Paraphonisten und singt *Alleluia*; und die Paraphonisten antworten. Es folgt der Subdiacon mit den Knaben und singt *Alleluia, Dominus regnavit* und so weiter. Und stets antworten die Paraphonisten und singen in Richtung der Knaben den zweiten Vers *parata sedes tua Deus*. Auf dieselbe Weise folgt der dritte Vers *Elevaverunt flumina, Domine*).

Wagner ist sich sicher, damit im Sprachgebrauch der ordines Romani einen Hinweis zu finden auf einen SÄNGER, DER EINEN ANDEREN IN PARALLELEN QUINTEN UND QUARTEN BEGLEITET. Wagner hat 1927 seine These konzis zusammengefaßt:

Zuschrift ohne Titel, unter *Mitteilungen* (ZfMw IX, 1926/27): 1. Römische Zeremonialbücher bereits des 7. Jahrhunderts erwähnen unter den päpstlichen Sängern solche mit dem griechischen Namen Paraphonisten. 2. In der damaligen griechischen Musiktheorie ist aber „*paraphon*" die Bezeichnung für die Quinte und Quarte. 3. Daraus folgt, daß ein Sänger, der Paraphonist heißt, nur als Sänger in Quinten oder Quarten verstanden werden kann. 4. Das ist aber eine Gesangsart, die bisher nur erst durch die *Musica Enchiriadis* belegt war (384).

Diese These hat eine Diskussion über den Sachverhalt und über Wagners Methode ausgelöst. Angesichts der Quellenlage erscheint die von Wagner behauptete Sicherheit des Urteils problematisch. Es handelt sich um eine geisteshistorische Konstruktion, in der eine nicht unplausible Erklärung eines Wortes als zwingender logischer Schluß über das Bestehen eines historischen Sachverhaltes ausgegeben wird.
A. Gastoué erblickt in dem Abstand zwischen Musiktheorie und musikalischer Praxis einen Einwand gegen Wagners These. Er erläutert das Begriffswort paraphon durch die ähnliche Tonumgebung paraphoner Töne:

Paraphonie et Paraphonistes (Rev. de Musicol. IX, 1928): Les intervalles de quarte et de quinte sont appelés par les auteurs grecs antiques ‚consonances paraphones' parce que leur marche suit le même ordre qu'une autre note donnée formant cet intervalle avec eux: *do ré mi* a pour intervalles paraphones *fa sol la* ou *sol la si*: cela sonne à l'oreille de semblable façon (62 f.).

Diese Bedeutung lasse sich nicht mit dem Begriff paraphonista verbinden. Dieser benenne eine Funktion in einem Zeremoniell, die sich einerseits als räumliche Position in der Aufstellung der Chorsänger und andererseits als Gesangsaufgabe darstelle. Gastoué sieht das Wort paraphonista mit anderen Bezeichnungen wie praecentor und succentor verbunden:

ibid.: Jusqu'à preuve du contraire, *paraphonista* signifie celui qui ‚chante à côté', ‚accompagne', non au sens musical moderne, mais au sens propre du mot, les autres chanteurs: celui, qui est *placé à côté* des autres, pour les soutenir ou les encadrer (61).

Beschreibungen wie die oben zitierte Wendung „paraphonistae respondent" weisen laut Gastoué, der mit „paraphonistes répondent" übersetzt, auf eine chorische Funktion der Paraphonisten hin (62).
C.-A. Moberg hat Gastoués Erklärung der Wortbildung von paraphonista zurückgewiesen. Er macht die Stelle bei Pseudo-Longinus (vgl. oben, I. (3)) zu der Schlüsselstelle, die keinen Zweifel an der Allbekanntheit des Singens in paraphonen Intervallen in der Spätantike übrig lasse: „An die Spitze der lateinischen Mehrstimmigkeit hat fortan die Paraphonie zu treten, nicht das Organum" (*Eine vergessene Pseudo-Longinus-Stelle über d. Musik*, ZfMw XII, 1929/30, 221).
J. Handschin hat sich das philologische Argument Mobergs dahingehend zu eigen gemacht, daß es sich bei dem Wort Paraphonista womöglich um eine „gelehrte, wichtigtuerische Paraphrase zum lateinischen Wort ‚succentor'" handele (*Musikgesch. im*

Überblick, Luzern [2]1964, 131). Neben den inhaltlichen Argumenten, daß den Quellen keine einheitliche Funktion der Paraphonisten zu entnehmen ist, und daß mehrfach die Aufgabe des Respondierens im Vordergrund steht, gibt Handschin der Fragestellung eine erkenntniskritische Wendung. Ihn verwundert die Sicherheit, mit der Wagner aufgrund einer durch die Stellen nahegelegten „Ideenassoziation" apodiktisch urteilen zu dürfen glaubt (Handschin, [Erwiderung auf: P. Wagner, *Über d. Anfänge d. mehrstimmigen Gesanges*] ohne Titel unter *Mitteilungen*, ZfMw IX, 1926/27, 316).

O. Kinkeldey (*The Term „Paraphonista" and Its Meaning*, JAMS III, 1950, 158 f.) fühlt sich durch die Beschreibung der Tätigkeit der Paraphonistae an eine Gesangspraxis der Armenischen Kirche erinnert, bei welcher ein unverändert festgehaltener gesungener Bordunklang die liturgische Melodie begleitet.

H. H. Eggebrecht hält einen Zusammenhang von paraphonos und paraphonista zwar für möglich, dies aber nicht in dem von Wagner behaupteten, musikgeschichtlich epochemachenden Sinn. Angesichts der diskutierten Erklärungsversuche ist es für Eggebrecht „am wahrscheinlichsten", daß durch den Namen paraphonista eine usuelle Praxis des Singens dokumentiert werde. Diese dürfe aber nicht mit dem Beginn der theoretisch erfaßten und regulierten Mehrstimmigkeit gleichgesetzt werden (Art. *Paraphonia*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 702 a).

R. Flotzinger (*Die Paraphonista oder: Klangprinzip u. Organum*, in: Fs. Lütolf, Basel 1994, 99 ff.) stellt das Singen in Oktavparallelen und das parallele Singen in kleineren Intervallen gegeneinander. Ersteres geschehe fraglos und unbemerkt; für letzteres sei eine gewisse Gesangskunst erforderlich. Als sängerische Professionalität sei diese Gesangskunst womöglich das Kennzeichen der paraphonistae. Dabei denkt Flotzinger nicht nur an das Singen in Quinten und Quarten, sondern auch in den von Gaudentios genannten Intervallen.

*

Exkurs: Als medizinischer Terminus wird paraphonia zum Oberbegriff für verschiedene Stimm-Erkrankungen. Im Kap. *Classification of Disorders of Speech* ihres Standardwerks über Stimmstörungen zählt S. M. Stinchfield paraphonia zu den „Dysphoniae" oder „Defects of voice" und schlüsselt sie als „Morbid alteration of voice" nach zehn Unterarten auf. Als musikalisch relevant kann die „Paraphonia eunuchoidia", die „falsetto quality of voice in eunuchs" angesehen werden (*Speech Disorders. A Psychological Study of the Various Defects of Speech*, London 1933, 24 u. 28).

*

Lit.: R. Sherr, Art. Paraphonia, New GroveD XIX, London [2]2001.

Michael Maier, Berlin 2002

Parapter

lat. (auch paracter), vermutlich herzuleiten von griech. *παράπτερον*, Seitenflügel, Seitenteil einer Kirche.

Vorbemerkung: Das Wort parapter ist nur im lat. Musikschrifttum vom 9. bis zum 13. Jh. nachweisbar. Mehrfach findet es sich Seite an Seite mit dem Ausdruck ‚tonus medius', der sich auf überzählige toni bezieht, die als Ergänzungen zu den 8 regulären toni (modi) dargestellt werden (vgl. Tonar Leipzig: „Sunt ergo... toni octo et medii quattuor, quos paracteres id est circumequales appellant, per quos omne genus modulationis regitur et gubernatur" [ed. Huglo 1971, 81]). Überzählige toni bzw. die einschlägigen Bezeichnungen werden in den folgenden Quellen des lat. Mittelalters genannt (in der rechten Rubrik sind die jeweils vorkommenden Bezeichnungen zusammengestellt):

Aurelianus Reomensis, *Musica disciplina* (um 843), ed. Gushee, CSM 21 (auch GS I, 28–63)	neophytus tonus
Remigius Autiss., Kommentar zu Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* IX (um 850), ed. Lutz 1962 (auch GS I, 63–94)	paractetica (?)
Anon., *Commemoratio brevis de tonis et psalmis modulandis* (um 900), ed. Schmid 1979 (auch GS I, 213 bis 229)	tonus novissimus
Ps.-Hucbald, *De modis* (10. Jh.), GS I, 149	parapter
Anon., *De tonis* (11. Jh.), Hs. Rom, Bibl. Vat., Pal. lat. 235, ed. Wagner 1904	moesi
Ps.-Odo, *De musica* (Nachtrag, 11. Jh.), GS I, 265 bis 284	parapter
Berno Augiensis, *Prologus in tonarium* (um 1015), GS II, 62–79	medii toni
Anon., Musiktrakt. (13. Jh.), ed. Gushee 1962, 233 bis 235	medii toni
Tonare:	
Leipzig, Univ.-Bibl., Rep. I. 93 (10. Jh.), ed. Wagner 1930, 29–32; ed. Huglo 1971, 80f.	paracter medii toni
Montecassino, Bibl. Abbaz., Q. 318 (11. Jh.), ed. Huglo 1971, 80f.	paracter medii toni
Bamberg, Staatl. Bibl., Lit. 5 (1001), ed. Huglo 1971, 36	–
Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibl., Helmst. 1050 (11./12. Jh.), ed. Huglo 1971, 36	mesi
Piacenza, Bibl. Capit., 65 (12./13. Jh.), ed. Huglo 1971, 174, 178–181	paracter

In den meisten dieser Quellen sind die parapteres bzw. medii toni veranschaulicht durch eine ziemlich eng umrissene Gruppe von Antiphonen oder (in wenigen Fällen) durch die Psalmtöne, auf die die Verse dieser Antiphonen zu singen waren. Das Hauptcorpus umfaßt die folgenden Antiphonen: „*Angeli Domini*", „*Benedicta tu*", „*Crucem tuam*", „*Et respicientes*", „*In ecclesiis*", „*Istorum est regnum*", „*Malos male*", „*Martyres Domini*", „*Miserere mei*", „*Nos qui vivimus*", „*O mors ero*", „*Omnis terra*", „*Quia mirabilia*", „*Rorate caeli*", „*Sede a dextris*", „*Simile est regnum*", „*Speret Israel*", „*Stephanus servus*".
Von der Musikgeschichtsforschung sind die parapteres vielfach als überzählige Kirchentonarten angesehen worden, bisweilen sogar, zusammengefaßt mit den 8 regulären Kirchentonarten, als Vorläufer von Glareans zwölfteiligem Tonartensystem (vgl. A. Auda, *Les modes et les tons de la musique*, Brüssel 1930, 122ff.). Allerdings sind die parapteres oder toni medii niemals nach Art der boethianischen Formel „modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant" (*De inst. mus.* [um 500] IV, 15, ed. Friedlein 341, 20f.) mit tropi oder modi gleichgesetzt worden, ebensowenig wie sie in Zusammenhang mit bestimmten Oktav-, Quint- oder Quart-Species erörtert worden sind; auch hat nur ein einziger Autor (Berno) toni medii unter dem Aspekt des ambitus behandelt. So bedarf es noch immer der Klärung, worauf sich der Terminus parapter in den einzelnen Quellen konkret bezieht, was er dabei jeweils besagen soll und welche Funktion er in der früh- und hochmittelalterlichen Tonartenlehre zu übernehmen hat. Darüber hinaus ist zu diskutieren, inwieweit der Terminus byz. Einfluß im Westen indiziert.

I. Der Terminus parapter der lat. Tonartenlehre vom 9. bis zum 13. Jh. ist vermutlich vom Wort *παράπτερον* herzuleiten, das in der byz. Literatur des hohen Mittelalters den Seitenflügel bzw. Seitenteil einer Kirche bezeichnet.

II. Aurelian (um 843) gebraucht den Terminus selbst nicht; bei den überzähligen toni, die er behandelt, können überzählige Kirchentonarten (Kap. VIII), aber auch überzählige Psalmtöne (Kap. XVI) gemeint sein.

III. Mehrere Musiktraktate und Tonare seit dem 10. Jh. sprechen von parapteres im Zusammenhang mit dem „modulierenden" Charakter gewisser Antiphonen und scheinen darunter speziell Psalmtöne zu verstehen.

IV. Berno Augiensis (um 1015) gebraucht nur den Ausdruck toni medii und bezieht diesen auf Antiphonen des authentischen und plagalen protus, die trotz unterschiedlicher Melodieformeln durch gemeinsamen Quintambitus charakterisiert sind.

V. Obwohl eine Reihe von mehr oder weniger engen Beziehungen zwischen byz. und westlicher Musiktheorie und -praxis besteht, muß die Frage byz. Herkunft des musiktheor. Terminus parapter selbst offen bleiben.

VI. Fest steht demgegenüber, daß mit dem Terminus im lat. Musikschrifttum spezielle toni eigenen Rechts zusammengefaßt worden sind; der Terminus selbst dürfte als (westliche oder vielleicht auch bereits byz.) Analogiebildung zu *ΠΛΑΓΙΟΣ*/plagalis zu verstehen sein.

I. Vermutlich ist der Terminus parapter der lat. Tonartenlehre vom Wort *παράπτερον* herzuleiten. Als Bezeichnung für den Seitenflügel bzw. Seitenteil einer Kirche begegnet dieses Wort gelegentlich in der byz. Literatur des hohen Mittelalters, so in der *Historia* des Michael Attaleiates (um 1080):

ναὸς ἀπηρτίσθη διὰ τριῶν ἡμερῶν περικαλλὴς καὶ σεβάσμιος, σφαιροειδῆ τὸν ὄροφον ἔχων καὶ παραπτέροις κεκοσμημένος καὶ κίοσι καὶ προνάοις, (ed. Vl. Brunet de Presle, *Corpus scriptorum historiae byzantinae* [Bonn 1853] 226: „Ein schöner und ehrwürdiger Tempel wurde in drei Tagen errichtet; er hatte ein kugelartiges Dach und war geschmückt mit *παράπτερα*, Säulen und Vorhallen").

Die Beschreibung erinnert an die Architektur eines griech. Tempels, dessen Zelle samt Vorhalle von einem *πτέρον* (Kolonnaden) umgeben ist. An eine oder mehrere Seiten dieses *πτέρον* könnten sich *παράπτερα* angeschlossen haben. Nach der Darstellung im *Typicon* der Kaiserin Irene (um 1118) lag das *παράπτερον* ihrer Klosterkirche an der Südseite (bei Wendung nach Westen wird links das *παράπτερον* sichtbar):

πάλιν κάμπτει πρὸς δύσιν διαιρῶν ἀριστερὰ τὸ παράπτερον τῆς ἐκκλησίας τῆς μονῆς (ed. B. de Montfauçon, MignePG CXXVII, 1120).

Bedauerlicherweise sind exaktere Berichte über den als *παράπτερον* bezeichneten Architekturteil nicht erhalten; es dürfte sich jedenfalls um eine Art zusätzlicher Kolonnade oder Vorhalle handeln.

Nicht nachweisbar ist das Wort bislang allerdings im griech. und byz. Musikschrifttum selbst. Lediglich das Wort *πτέρον* (Flügel) findet sich in der *Hagiopolites*-Hs. des 14. Jh. als Bezeichnung für ein Musikinstrument, das dem iastischen Modus zugeordnet sein soll:

῎Εστι δὲ τὰ πέντε ὄργανα τάδε· σάλπιγξ, αὐλός, φωνή, κιθάρα, πτερόν. ᾿Ονόματα δὲ τῶν τρόπων· δώριος ὁ βαρύτατος, σάλπιγγος· φρύγιος ὁ μετ' αὐτόν, αὐλῶν· λύδιος ὁ καὶ μέσος, φωνῆς· αἰόλιος, κιθάρας· ἰάστιος, πτεροῦ (Ms. Paris, Bibl. Nat., an. f. gr. 360, fol. 235'; zit. nach A. Vincent, *Notice sur divers mss. grecs* [Paris 1847] 264 ff.).

Die Fehlanzeige in byz. Traktaten, die den Oktoechos oder auch die antiken griech. tonoi behandeln, legt die Vermutung nahe, der Terminus könnte eine westliche Neubildung im Rahmen der „gräzistischen Bewegung" des frühen Mittelalters sein (vgl. Waeltner 1958, 23 ff.). Es muß freilich auch bedacht werden, daß die Überl. von Musiktraktaten in Byzanz wesentlich später einsetzt als im Westen. So kann ein früherer, quellenmäßig nicht bezeugter byz. Wortgebrauch in Zusammenhang mit den *ἦχοι* jedenfalls nicht gänzlich ausgeschlossen werden: ein Gebrauch, den dann westliche Autoren des frühen Mittelalters aufgegriffen hätten, während er von den späteren byz. Autoren selbst wieder aufgegeben worden wäre.

*

Exkurs: Markovits möchte den Terminus parapter von griech. *παράπτω* und den Terminus paracter von griech. *παράκτησις* herleiten, gibt freilich selbst keine nähere Begründung dafür (1977, 104). Von der sehr allgemeinen Bedeutung etwa einer ‚(längsseitigen) Hinzufügung' aus läßt sich schwerlich ein enger Bezug zu den überzähligen toni herstellen.

Im lat. Musikschrifttum scheint das Wort parapter mehrfach Verwirrung gestiftet zu haben, wie Modifikationen der Schreibweise, aber auch unterschiedlichen Etymologisierungsversuchen entnommen werden kann.

So bieten die Tonare von Leipzig, Montecassino und Piacenza die Wortform paracter (die selbst freilich nicht näher erläutert wird) und fügen eine Umschreibung als „circumequalis" an (hierzu unten III., *Exkurs* 2). In der Fassung Oxford des Traktats *De modis* (Ms. Bodl. Libr., Can. Misc. 212, f. 39') ist, wahrscheinlich noch von mittelalterlicher Hand, das *p* sogar beidemale getilgt und durch den Buchstaben *c* ersetzt worden. Allerdings gibt das Wort caracter – mag es für sich genommen auch verständlicher sein – im Kontext der Tonartenlehre selbst keinen nachvollziehbaren Sinn.

Zu weiteren mittelalterlichen Worterklärungen s. unten III., *Exkurs* 2, zur Methode der Worterklärungen Näheres im Art. *Diapason*... II. (2).

*

II. Der früheste greifbare Hinweis auf überzählige toni begegnet in Kap. VIII von Aurelians *Musica disciplina*. Im Anschluß an die Beschreibung der „octo toni musicae" stellt Aurelian fest, gewissen cantores zufolge existierten Antiphonen, die sich mit den Regeln dieser 8 toni (angeblich griech. Ursprungs) nicht in Einklang bringen ließen. Karl der Große habe deshalb 4 weitere toni hinzufügen lassen:

Extitere etenim nonnulli cantores qui quasdam esse antiphonas quae nulle earum regulae possent aptari asserverunt; unde pius augustus avus vester Carolus paterque totius orbis iiii augere iussit quorum hic vocabula subter tenentur inserta:
ANANNO NOEANE NONANNOEANE NOEANE
Et quia gloriabantur Greci suo se ingenio octo indeptos esse tonos, maluit ille duodenarium adimplere numerum (CSM 21, 82: 41 f.; GS I, 41 b).

Für Aurelian freilich gelten diese 4 toni als nutzlos, denn: „semper ad priores octo eorum revertitur modulatio" (CSM 21, 82 f.: 43; GS I, 42 a).

Zitiert sind die 4 überzähligen toni ohne nähere Charakterisierung lediglich nach ihren Intonationsformeln (Ananno etc.); auch hier ist keine der Antiphonen genannt, die sich den 8 traditionellen toni nicht fügen sollen. Immerhin findet sich in Kap. XVI eine Bemerkung, die auf einen Zusammenhang zwischen den 4 hinzugefügten toni von Kap. VIII und psalmodischen Rezitationsmodellen schließen läßt:

Etenim quidam volunt earum versus cum ipsorum reciprocatione, nescio sub quo neophyto coniungere tono (CSM 21, 110: 32; GS I, 52 a).

Erwähnt werden hier die Antiphonen „*Nos qui vivimus*", „*Martyres domini*", und „*Angeli domini*", deren Verse „nullam in sese continent toni auctoritatem" (ibid.). Deshalb würden sie nach einem tonus gesungen, den Aurelian ‚tonus neophytus' und den die *Commemoratio brevis* ‚tonus novissimus' nennt; dieser tonus ist späterhin als ‚tonus peregrinus' bekannt geworden.

Die Darlegungen Aurelians lassen die Möglichkeit einer zweifachen Interpretation der überzähligen toni offen. Kap. VIII scheint eher auf ÜBERZÄHLIGE KIRCHENTONARTEN zu verweisen, die den bereits vorhandenen 8 toni griech. bzw. byz. Herkunft (Oktoechos) hinzugefügt worden wären. (Daß auch bei den überzähligen toni – entgegen Aurelians Bericht – byz. Herkunft vorliegen könnte, wäre möglicherweise aus der Tatsache zu folgern, daß sie ausschließlich mittels ihrer Intonationsformeln dargestellt sind: mit Formeln also, die Aurelian als westliche Analogiebildungen zur byz. Lehrpraxis betrachtet.) Demgegenüber ist in Kap. XVI, wie auch das Beispiel des tonus peregrinus zeigt, unmißverständlich von ÜBERZÄHLIGEN PSALMTÖNEN die Rede.

III. Aurelian selbst verwendet den Ausdruck parapter nicht; die von ihm in Zusammenhang mit dem ‚tonus neophytus' erwähnten Antiphonen jedoch finden sich wieder als Beispiele für bestimmte parapteres in der Ps.-Hucbald-Schrift *De modis* und in den Tonaren von Leipzig und Piacenza.

Der Text *De modis* enthält trotz seiner Kürze unter allen oben zusammengestellten Quellen die ausführlichste Erörterung der parapteres und bietet für jeden der 4 behandelten überzähligen toni auch konkrete Beispiele aus dem liturgischen Repertoire (insbes. Offiziums-Antiphonen). Ein Etymologisierungsversuch betont den Aspekt der Verbindung von Antiphon und Psalmvers, ohne jedoch eindeutig erkennen zu lassen, ob eine Verbindung „zu den Versen hin" oder „von den Versen her" gemeint ist:

Parapteres dicti, eoquod iter praeparant versibus descendendi in antiphonis (GS I, 149 a).

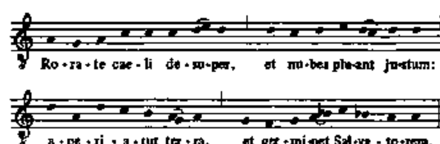
Präziser ist die unmittelbar vorausgehende mus. Beschreibung, nach der die parapteres in den mus. weniger reich ausgestatteten Antiphonen (des Offiziums) „comproban-

tur, maxime de psalmis, qui non finiuntur ut inchoant" (ibid.). Anschließend wird, ausgehend jeweils von einer Intonationsformel, jeder parapter mit Blick auf seinen „MODULIERENDEN" CHARAKTER definiert; seltsamerweise ist aber nur bei den Antiphonen des 1. und 3. parapter ausdrücklich vermerkt, daß sie anders enden als sie begonnen haben:

NENOTENARSIS Parapter primus contingit tonum secundum, et intrat in versum, ut tonus secundus, et finit sicut tonus primus, ut est illud: *Miserere mei Deus et a delicto* et aliae plures. ANOS Parapter secundus contingit tonum quartum, et ibi finit. Hae sunt antiph. *Quia mirabilia. Sede a dextris. Speret Israel. Omnis terra.* et aliae plures. ANAGETANENAGIS Parapter tertius contingit tonum septimum, et finit in tono quarto. Sunt vero multae antiphonae, quae ibi descendunt, quas nobis dinumerare longum est. Sed in aliquantulum dicamus. Ant. *Benedicta. Rorate.* Erit etiam AIANNEAGIES. Parapter vero quartus contingit totum octavum, sed non ascendit in alteram vocem, et mediocris in ipsam finitur, et parumper inveniuntur, nisi quatuor aut quinque antiphonae: *Nos qui vivimus. In ecclesiis. Martyres Domini. Angeli Domini. Virgines Domini* (GS I, 149af., rev. nach Ms. Cesena, Bibl. Malatestiana, S XXVI, 1, f. 196').

Aus der Sicht des Autors von *De modis* hat die Bezeichnung parapter mit dem Verhältnis von Psalmton und Antiphon zu tun: bei einigen Antiphonen erweist sich die Herstellung einer geschmeidigen Verbindung mit ihren Versen – wenn nicht schon die Wahl des zutreffenden Psalmtons überhaupt – als schwierig, da sie (in bezug auf Anfang und Ende) durch Eigenschaften von zwei verschiedenen toni charakterisiert sind. Und aus eben diesem Grunde werden sie den überzähligen toni bzw. parapteres zugeordnet.

In der Tat bereiten die in *De modis* genannten Beispiele (von wenigen Ausnahmen abgesehen) in den prakt. Quellen klassifikatorische Schwierigkeiten. So sind Gesänge des 2. parapter in Antiphonaren und Tonaren abwechselnd dem 4. oder dem 1.(!) tonus zugeschlagen. Bes. bezeichnend sind die Antiphonen „*Benedicta tu in mulieribus*" und „*Rorate caeli*" des 3. parapter, deren Melodie bei Gevaert als „thème" 29 erfaßt ist (Antiphonen dieses Typs sind, wie auch der Angabe in *De modis* zu entnehmen ist, in großer Zahl überl.; vgl. Gevaert 1895, 322; Wagner 1921, III, 310). Die Anfangsphasen dieser Antiphonen entsprechen denen des 7. tonus, während die b rotunda der Schlußphasen auf den 4. tonus verweisen:



In den meisten prakt. Quellen sind diese Gesänge – ohne daß dafür bis heute eine hinreichende theor. Begründung gegeben worden wäre – dem 4. tonus zugeordnet. Das *Antiphonale monasticum* behilft sich hier mit einem ‚tonus alteratus'; die *Commemoratio brevis* hatte für die Verse von „*Benedicta tu in mulieribus*", „*Ex Aegypto vocavi*" und „reliquas his similes" sogar zwei eigene Psalmtöne vorgesehen (GS I, 217).

*

Exkurs 1: Der Zusammenhang zwischen den überzähligen toni und dem tonus peregrinus, wie ihn Aurelian andeutet, wird in *De modis* bekräftigt: die Antiphonen, die dieser einem ‚tonus neophytus' zuweist, sind hier als die einzigen Beispiele des 4. parapter angeführt. Auch in den Tonaren von Leipzig und Piacenza sind die Antiphonen des tonus peregrinus ausdrücklich einem der parapteres zugeordnet. Die Tonare von Wolfenbüttel und Bamberg schließlich bringen den Psalmvers „*In exitu Israel*", der in notierten Quellen dem tonus peregrinus zugehört, in Verbindung mit der ersten der vier zusätzlichen Intonationsformeln (vgl. Huglo 1971, 36; 80f.; 180).

Darüber hinaus ist den Quellen zu entnehmen, daß die wesentliche Gemeinsamkeit jener Antiphonen, die zur Exemplifizierung überzähliger toni herangezogen werden, überhaupt darin besteht, daß sie in einem anderen tonus enden als sie begonnen haben. Im Tonar von Leipzig beispielsweise zeigen zwei der vier paracteres („*O mors ero*" und „*Crucem tuam*") eben jenen Übergang vom 7. zum 4. tonus, wie er in *De modis* als charakteristisch für den 3. parapter gilt. Ein weiterer parapter („*Et respicientes*") beginnt im 3. und endet im 8. tonus. Eindeutig den „modulierenden" Charakter stellen auch die beiden anschließend zit. Texte heraus. In der Pariser Hs. lat. 7211 folgt dem Traktat *De octo tonis* die Aufzählung von 6 zusätzlichen toni (hier ‚medii' genannt), die authentisch beginnen und plagal schließen:

Sunt autem et alii ex istis qui videntur illis inferiores: sex scilicet qui remittentes in ipsis suis sonitibus de magistris, habere videntur et finem de iuniores. Sunt nomina eorum his vocabulis greca lingua ypoiastius, id est medius protus; ypoeolius, id est lateralis proti; ypolidius autem iunior est laterali proti; iastius autem, id est medius deuterus; apolis lateralis deuterus. Ypodorius eiusdem medius tritus et habent proprios sonos in antiphonis tantum modo (ed. Gushee 1962, 233f.).

Dieser Beschreibung schließt sich ein Tonar an (f. 18f.), der, jeweils ausgehend von der einschlägigen Intonationsformel, diejenigen Gesänge zusammenfaßt, die die zuvor erörterten überzähligen toni konkret exemplifizieren. Neben einigen anderen sind auch die meisten der in *De modis* erwähnten Antiphonen wieder genannt:

ANANEANO. amen. *Nos qui vivimus.* amen. *Martires domini. Super te Ierusalem*...

NENOTENEANNO amen. *Exultabunt omnia.* amen. *Beati mundo.* amen. *Miserere mei deus.* amen. *Speret* [*Israel*]. amen. *Vos vocatis me*...

ANO amen. *O mors* [*ero*]. amen. *Scio quod Ihesum.* amen. *Factus sum. Sion*...

ANANNEOGES. amen. *Crucem tuam.* amen. *Ex egypto.* amen. *Ante me non est.* amen. *Ex quo facta*...

NOEANO. amen. *Omnis terra.* amen. *Scis quia* [? vielleicht *Scimus quoniam*] *in terra. Habitabit* [*in tabernaculo*]. amen. *In lege domini.* amen. *Scuto* [*bonae*]. amen. *Fac benigne.* amen. *Turba multa.* amen. *Ecce dominus veniet.* amen. *Vobis datum est.* amen. *Ecce ascendimus.* amen. *Abraham*...

NAIAEAGES amen. *Facti sumus.* amen. *Expugna.* amen. *Ut non delinquam.* amen. *Adiutor.* amen. *Exultate deo.* amen...

Auch hier überwiegen die Antiphonen, die der Familie des tonus peregrinus bzw. Gevaerts „thème" 29 zugehören. Und ähnlich sind auch die restlichen Antiphonen durch tonale Mehrdeutigkeit und die Tendenz zum „Modulieren" geprägt.

Der vatikan. Text *De tonis*, dessen erster Teil dem Text Wolfenbüttel 1050 angefügt ist (vgl. Huglo 1971, 36), beschäftigt sich gleicherweise speziell mit dem „modulierenden" Charakter jener Antiphonen, die er als Beispiele für überzählige toni (sie heißen hier ‚moesi', im Tonar Wolfenbüttel ‚mesi') anführt:

Sed interdum hoc adtendendum est, quod quaedam antiphona initium habet de tercio, sed finem de quarto, ut *Stephanus servus dei*, et quaedam habet initium de tercio, sed finem de se[xto ?], id est [*I*]*storum est enim regnum*, vel *Simile est regnum coelorum* et *Malos male perdet*. Sed tales antiphonae non finiuntur de tercio, nec de sexto, ad cuius finem intendunt, sed de septimo, quia ipse sibi septimus in talibus discrecionem facit inter elevationem tercii et depositionem VI. (ed. Wagner 1904, 483f.).

*

Auch durch den vatikan. Text *De tonis* wird die Annahme bekräftigt, daß es sich bei den überzähligen toni nicht um Kirchentonarten (modi), sondern um PSALMTÖNE handelt:

Si vero in antiphona discordantes inveneris duos tonos, unum in initio, et alterum in fine, unus minus elevetur et alter minus deponatur. Taliter tonum in medio adhibe, qui discrecionem faciat inter elevationem et depositionem et congruerit euphonia (ed. Wagner 1904, 484).

Anschließend bietet der Autor ein Beispiel, dessen tonal divergierende Teile nach dem 7. tonus gesungen werden sollen, um jenen „Wohlklang" zu gewährleisten:

Verbi gratia: *Malos male perdet* inicium habet de tercio et finem de sexto, sed non est facienda nec de tercio nec de sexto, sed de septimo (loc. cit.).

*

Exkurs 2: Eine Interpretation speziell als Psalmton könnte wohl auch durch einen Passus im Martianus-Capella-Kommentar des Remigius gestützt werden:

Paracterica est repercussio vocis, serum tardum grave (ed. Lutz II, 338, 1–3; GS I, 69bf.; Remigius bezieht sich auf den Satz: „Productio autem est – hoc est epitasis – uocis commotio a loco grauiore in acutum locum, anesis uero contra; nam ab acuminis culmine in graue quiddam seriumque descendit" [ed. Dick 501, 13ff.]).

Obwohl der Kontext eine eindeutige Erklärung nicht erlaubt, scheint repercussio hier, ähnlich wie später bei Guido (*Micrologus* [1025/26] XVIII, CSM 4, 207, 7ff.) und Johannes Affl. (*De musica* [um 1100] XVIII, CSM 1, 119, 8), schlicht für die Wiederholung ein und derselben Tonhöhe zu stehen. Wenn Remigius selbst dabei auch kaum einen regelrechten Psalmton im Auge haben dürfte (und noch weniger eine Kirchentonart: es fehlt jeglicher Hinweis auf Oktav-Species oder Melodieformeln), so ist der Gedanke an eine Art von Rezitation oder Rezitationsmodell (als Gegenstück zu auf- und absteigender Melodiebewegung) doch nicht völlig von der Hand zu weisen. Sollte terminologisch überhaupt ein Zusammenhang zwischen parapter und paracterica bestehen (was durchaus nicht sicher ist), so spricht der Wortgebrauch des Remigius zumindest nicht gegen eine Interpretation als Psalmton.

Es ist im übrigen denkbar, daß die mehrfach überl. Worterklärung „id est circumequalis" ebenfalls auf das Moment gleichbleibender Tonhöhe (aequalis), also auf ein wesentliches Charakteristikum des psalmodischen Rezitationsmodells hinweisen soll. Vielleicht geht sie dabei von einem etymologisierenden Verständnis des Wortbeginns von parapter im Sinne des lat. Wortes par aus. Der Wortbestandteil circum wäre möglicherweise im einschränkenden Sinne („annähernd gleich") zu verstehen. Nicht auszuschließen ist allerdings auch die Möglichkeit, daß das Präfix para aufgrund klanglicher Ähnlichkeit mit peri gleichgesetzt und deshalb durch circum gewissermaßen übersetzt worden ist.

Anders – aber kaum minder problematisch – ist die Sachlage bei der Worterklärung, die der Tonar von Montecassino nach dem ersten Auftreten des Wortes paracter gibt: ‚id est flexibilis vel derivatus obliquus primi" (ed. Huglo 1971, 80). Mit seiner Anspielung auf die tonale „Wandelbarkeit" oder „Unbeständigkeit" versucht der Autor anscheinend eher den mus. Charakter der überzähligen toni zu beschreiben als das Wort paracter selbst zu erklären. Der Ausdruck „derivatus obliquus primi" (der „obliquus primi" ist der plagale protus, also der 2. tonus) betont den Ableitungs-Charakter der parapteres ähnlich wie der vatikan. Text *De tonis*: „Authenticus protus, id est auctor primus. Primus ideo dicitur quasi ab eo deriventur alii. Plagi et moesi. Similiter secundus, tercius et quartus" (Wagner 1904, 483).

*

IV. Mit dem im Vorhergehenden behandelten überzähligen toni sind die toni medii, auf die Berno im *Prologus* mit Blick auf deren charakteristischen Ambitus zu sprechen kommt, kaum vergleichbar (das Wort parapter selbst begegnet gar nicht):

Tales vero solent quidam medios tonos vocare. Et quia inter singulos quatuor authenticos et subiugales huiusmodi reperiri possunt, hos quatuor illis octo adiiciunt, et duodecim tonos dinumerare contendunt (GS II, 73a).

Gemeint sind hier die Antiphonen „*Biduo vivens*" und „*Lux orta est*" im authentischen protus und die Antiphonen „*O domine salvum*" sowie „*Oblatus est*" im plagalen protus. Obwohl sie durch ihre melodischen Formeln als authentisch und plagal ausgewiesen sind, besitzen sie doch den engen, der authentischen wie der plagalen Form der maneria GEMEINSAMEN QUINT-AMBITUS. Bernos Klassifikationsprinzipien – gegründet auf Oktav-, Quint- und Quart-Species und den Ambitus – reichen hier für eine tonale Differenzierung nicht aus. So nimmt er den Ausdruck toni medii zu Hilfe, den er aus einschlägigen Schriften kennt („solent quidam medios tonos vocare"), deutet ihn aber zur Bezeichnung einer Art tonaler „Mittellage" um. Konsequenterweise spricht er dann auch weder von ‚toni medii' noch von ‚parapteres', wenn er anschließend (ebenso wie der Text *De tonis*) auf die „modulierenden" Antiphonen und den tonus peregrinus eingeht.

V. Die Tatsache, daß im vatikan. Text *De tonis* das Wort ‚moesi' vorkommt, hat Floros zu der Ansicht gebracht, auch die parapteres bzw. toni medii selbst stellten die westliche Übernahme einer byz. Praxis dar (1970, II, 246f.). Indes ist die Sachlage zu kompliziert, als daß hier eine endgültige Feststellung getroffen werden könnte. Dies gilt auch für die FRAGE BYZ. HERKUNFT des Terminus parapter selbst.

1) Die Existenz von toni medii im Osten ist gut dokumentiert. Der *Hagiopolites*, frühester erhaltener byz. Musiktraktat (14. Jh.), bezeugt zwei *ἦχοι μέσοι* für liturgische und vier *ἦχοι μέσοι* für weltliche Musik; die vier *μέσοι* seien von den vier plagalen *ἦχοι* abgeleitet:

Οἱ μὲν οὖν τέσσαρες πρῶτοι οὐκ ἐξ ἄλλων τινων, ἀλλ' ἐξ αὐτῶν γίνονται. Οἱ δὲ τέσσαρες δεύτεροι ἤγουν οἱ πλάγιοι· ὁ μὲν πλάγιος πρῶτος ἐκ τῆς ὑπορροῆς τοῦ πρώτου γέγονε… Καὶ ἀπὸ τῶν τεσσάρων πλαγίων ἐγεννήθησαν τέσσαρες μέσοι (nach Thibaut 1913, 57).

Diese Information wird durch eine Passage im Cod. Leningrad 239 (Thibaut 1913, 87) bestätigt; darüber hinaus ist auch noch weiteren Quellen (wie Lavra, *Γ*. 67, und Rom, Bibl. Vat., Barb. grec. 300) unzweideutig zu entnehmen, daß *ἦχοι μέσοι* nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis vorgekommen sind (vgl. Floros 1967, 20ff., und 1970, I, 285ff.; Petresco 1967, 167ff.).

Als gesichert kann heute auch gelten, daß das System der 8 Kirchentonarten (modi) eine westliche Analogiebildung zum byz. Oktoechos ist. So mag die Annahme naheliegen, daß auch die 4 überzähligen toni – Aurelians Bericht zum Trotz – auf byz. Modelle zurückgehen: eine Annahme, die durch einige Merkmale der westlichen parapteres zusätzlich bestärkt zu sein scheint (Näheres hierzu anschl.). Auch in terminologischer Hinsicht machen die aus dem Griechischen offenkundig nur umgeschriebenen Wortformen moesi bzw. mesi direkten Kontakt zwischen Ost und West wahrscheinlich. Der Terminus parapter selbst (buchstäblich ‚Seitenstück' oder ‚angrenzender Flügel'; s. oben I.) könnte demnach angesehen werden als byz. Analogiebildung zum Terminus *πλάγιος*/plagalis (lateralis), der ja ebenfalls auf das Moment des ‚Seitlichen', ‚Abgeleiteten' verweist. Demgegenüber ist aber festzuhalten, daß der

Terminus in byz. Quellen fehlt, so daß auch westlicher Ursprung nicht ausgeschlossen werden kann.

2) Weiterhin berühren sich östliche und westliche Praxis in der Exemplifizierung der überzähligen toni durch Intonationsformeln bzw. *ἠχήματα*. In byz. Quellen sind die *ἠχήματα* zusammen mit den Martyriai von grundlegender Bedeutung für die modus-Bestimmung (Raasted meint, in manchen Quellen seien *ἦχος* und *ἤχημα* identisch [1966, 43]). Die Tatsache, daß die Überl. der Intonationsformeln textlich wie melodisch im Westen weit weniger stabil ist als in Byzanz (vgl. Bailey 1974, 24ff.), und daß diese Formeln sich auch ihrer Funktion nach deutlich unterscheiden (vgl. Raasted 154ff.), bräuchte eine westliche Nachahmung der byz. Modelle noch nicht auszuschließen (Strunk 1945, 339ff. beschreibt die Formeln als solistische Überleitungen, die die chorische Rezitation eines Psalm- oder Canticum-Verses mit dem nachfolgenden Sticheron, Heirmos oder Troparion verbinden. Fehlt solch ein Vers, so dürfte die Formel als Vorbereitung und Modus-Ankündigung dienen. Nicht die Intonationsformel also, sondern die Differenz wäre im Westen das nächste Äquivalent. Die westliche Intonationsformel dient – auch in der Musiklehre – offenkundig als tonales Melodiemodell). Doch sprechen auch hier die Unterschiede zwischen den beiden Repertoires, wie sie sich in zeitlich weit auseinanderliegenden hs. Überlieferungen manifestieren, eher gegen eine (und jedenfalls gegen eine direkte) Übernahme von Ost nach West.

3) Eine weitere Parallele besteht darin, daß – entsprechend der großen Bedeutung der Intonationsformeln in Ost und West (vgl. Wellesz 1961, 300ff. u. 417ff.) – die überzähligen toni von den frühen Autoren (vor Berno) mit Blick auf ihre Melodieformeln erörtert werden und nicht im Ausgang von einem Skalensystem mit klar umrissenen Oktav-, Quint- und Quart-Species oder gar von Ambitus-Bestimmungen.

4) Hinzuweisen ist schließlich auf die Gemeinsamkeit „modulierender" Tendenzen. Allerdings sind diese in der byz. Praxis sehr geläufig, während sie im Westen eher als Ausnahmeerscheinungen betrachtet werden. Reginos Verurteilung „modulierender" Antiphonen als „nothae" (von griech. *νόθος*, unecht, verfälscht: GS I, 231a) ist nur ein Indiz für die westlichen Schwierigkeiten mit solchen Gesängen – die gewiß geringer gewesen wären, hätte man sich das byz. System von medialen Zeichen und Phthorai zu eigen gemacht. Da dies jedoch gerade nicht der Fall ist, darf auch die Gemeinsamkeit „modulierender" Tendenzen im Blick auf die Frage direkter Übernahme nicht zu hoch bewertet werden.

So verführerisch die Parallelen auch sein mögen (sie sind am ausgeprägtesten allerdings dort festzustellen, wo es sich nur um sehr allgemeine Entsprechungen wie den prinzipiellen Gebrauch von Melodieformeln handelt), so deckt ein Vergleich spezifischer Elemente wie z.B. der einzelnen Intonationsformeln selbst ebenso viele Unterschiede auf wie Übereinstimmungen. Mag also im Falle der parapteres bzw. toni medii immerhin zugestanden werden, daß sich die westliche Praxis an byz. Vorbilder angelehnt hat, so ist doch unmöglich zu beweisen, daß diese Praxis als solche auf unmittelbar übernommenen byz. Modellen beruht. Und so muß auch offen bleiben, ob der musiktheor. Terminus parapter selbst östlichen oder westlichen Ursprungs ist.

VI. Die Einführung der tonalen Kategorien parapter bzw. tonus medius korrespondiert einer „qualitativen" Definitions- und Klassifikationsweise, bei der der tonus-Begriff eng gebunden ist an den Psalmton, und bei der die charakteristischen Melodieformeln und die 4 Finales – eine jede wiederum ausgestattet mit eigener ‚vis' bzw. ‚qualitas' (vgl. *Musica Enchiriadis*, GS I, 154ff.) – als primäre tonale Determinanten anerkannt sind. Jenes spätere tonale Definitions- und Klassifikationskonzept, wie es Berno repräsentiert, wäre demgegenüber eher als „quantitativ" zu bezeichnen, denn es gründet sich auf ein System von Oktav-, Quint- und Quart-Species, das im Zusammenspiel mit Ambitus und Finalis den jeweiligen tonus bestimmt.

Offenkundig war keines der beiden Definitions- bzw. Klassifikationskonzepte geeignet, das gesamte vorhandene liturgische Repertoire adäquat zu erfassen. Gewisse Gesänge wie die „*Nos qui vivimus*"-Antiphonen und andere Gesänge, deren Melodieformeln sich eindeutiger tonaler Einordnung entzogen (so die „modulierenden" Antiphonen oder Antiphonen mit dem engen Quint-Ambitus), wurden außerhalb des Systems der 8 toni angesiedelt und als SPEZIELLE TONI EIGENEN RECHTS behandelt und auch benannt: eben als parapteres oder toni medii. Dabei dürfte der Terminus parapter wohl am ehesten als (westliche oder auch bereits byz.) ANALOGIEBILDUNG ZU *ΠΛΑΓΙΟΣ*/PLAGALIS aufzufassen sein, die jene überzähligen toni als weitere „Seitenerscheinungen" des tonalen Systems ausweisen soll. Es hat sogar den Anschein, als seien mindestens an einigen Orten auch die Antiphonen solcher speziellen toni auf spezielle Psalmtöne gesungen worden – womit eine bes. „wohlklingende" Verbindung von Antiphon und Psalmvers ermöglicht wurde. *Commemoratio brevis* und andere Quellen zeigen, daß dergleichen überzählige Psalmtöne tatsächlich in Gebrauch gewesen sind, und daß ihre Anzahl wie auch ihre charakteristischen Eigenschaften von örtlichen Gepflogenheiten abhängig sein konnten (vgl. Stäblein 1962, 1680ff.). Die parapteres, so scheint es, repräsentieren einen letzten Rest jener Praxis, die – mit Ausnahme des tonus peregrinus – zusehends unterdrückt worden ist von der nivellierenden Autorität des Systems der 8 Kirchentonarten, das sich seinerseits in der theor. Begründung auf eine letztlich bis zu Pythagoras zurückreichende Tradition des Musikdenkens stützte.

Lit.: A. VINCENT, Notice sur divers mss. grecs relatifs à la musique, Paris 1847; F. A. GEVAERT, La Mélopée antique dans le chant de l'église lat., Gand 1895; P. WAGNER, Un piccolo trattato sul canto ecclesiastico in un ms. del sec. X–XI. Rass. greg. III, 1904, 481–84; DERS., Einführung in die gregorianischen Melodien, Lpz. 1921; DERS., Zur mittelalterl. Tonartenlehre, in: Studien z. Musikgesch., Fs. G. Adler, Lpz. 1930, 29–32; J.-B. THIBAUT, Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque, St. Petersbourg 1913; L. KUNZ, Ursprung u. textliche Bedeutung d. Tonartensyllaben Neoane, Noeagis, KmJb XXX, 1935, 5ff.; O. GOMBOSI, Studien z. Tonartenlehre d. frühen Mittelalters, AMl X, 1938, 149–74; XI, 1939, 28–39, 128–35; XII, 1940, 21–29, 29–52; E. WERNER, The Psalmodic Formula Neannoe and its Origin, MQ XXVIII, 1942, 93–99; O. STRUNK, Intonations and Signatures of the Byz. Modes, MQ XXX, 1945, 339–55; E. JAMMERS, R. SCHLÖTTERER, H. SCHMID, E. WAELTNER, Byzantinisches in d. karoling. Musik, Ber. z. XI, Internat. Byzantinisten-Kgr., München 1958; H. OESCH, Berno u. Hermann v. Reichenau als Musiktheor. (Publ. d. Schweizer. Musikforsch. Ges. II, 9), Bern 1961, 106–13; E. WELLESZ, A Hist. of Byz. Music and Hymnography, Oxford ^{2}1961; L. GUSHEE, The *Musica disciplina* of Aurelian of Réôme: A Critical Text and Commentary, Yale Univ. Diss., New Haven 1962; C. LUTZ (Hg.), Remigii Autissiodorensis Commentum in Martianum Capellam, Leiden 1962; BR. STÄBLEIN, Art. Psalm B: Lat. Psalmengesang im Mittelalter, MGG X, 1962, 1676–84; C. FLOROS, Die Entzifferung d. Kondakarien-Notation, Musik d. Ostens IV, 1967, 12–44; DERS., Universale Neumenkunde, Kassel 1970, I, 284–93; II, 241–49; J. RAASTED, Intonation For-

mulas and Modal Signatures in Byz. Mus. Mss. (Monumenta Musicae Byz., Subsidia VII), Copenhagen 1966; I. PETRESCO, Études de paléographie mus. byz., Bucarest 1967, 167–77; R. ERBACHER, Tonus peregrinus (Münsterschwarzacher Studien XII), Münsterschwarzach 1971; M. HUGLO, Les Tonaires, Paris 1971; DERS., L'Introduction en Occident des formules Byz. d'intonation, Studies in Eastern Chant III, London 1973, 81–90; T. BAILEY, The Intonation Formulas of Western Chant (Pontifical Inst. of Medieval Studies, Studies and Texts XXVIII), Toronto 1974; M. MARKOVITS, Das Tonsystem d. abendländ. Musik im frühen Mittelalter (Publ. d. Schweizer. Musikforsch. Ges. II, 30), Bern u. Stuttgart 1977, s. Reg.

Übersetzung: Fritz Reckow, Freiburg i. Br.

Charles M. Atkinson, Columbus, Ohio 1978

Partita

ital., von partire, aus lat. partiri, teilen, zerteilen, abteilen, einteilen (aus derselben Wurzel: mus. Partitur); Teil eines Ganzen im Sinne von Bündel, Posten, Partei, Abteilung, Teil eines Kunstwerks, einer Landschaft, des menschlichen Körpers, Partie in Spiel, Sport und Gesellschaft; in der Musik seit dem 16. Jh. belegt; franz. partie; in Deutschland seit dem 14./15. Jh. entlehnt, dann lautvariiert zu nhd. Partei (wie Melodie / Melodei und ähnliche Wortvarianten), im 17. Jh. als Partie neu entlehnt; weitere Wortformen: Parte, Partia, Parthia und Partie, Parthie, Partye u. a.

I. In dem frühesten mus. Beleg (1523) bezeichnet ital. partita die Stimme als Teil des musikalischen Satzes. Diese Bedeutung erscheint dann aber in der Regel auf ital. parte, franz. partie, dtsch. Partie festgelegt.

II. Seit dem Ende des 16. Jh. begegnet der Begriff als eine Bezeichnung – neben anderen – für die Variation.
(1) Als Partita angesprochen ist in erster Linie der einzelne Variationensatz als Formteil eines Werkganzen.
(2) Aber auch der Aspekt des Teilens als ein Mittel des Variierens klingt mit an.

III. Vereinzelt läßt sich die Verwendung des Wortes Partita im 17./18. Jh. auch nur ganz unspezifisch lesen, im schlichten Sinne von Stück.

IV. Seit dem späten 17. Jh. ist das Wort als eine Bezeichnung zyklischer Instrumentalmusik belegt.
(1) Partita benennt hier – neben Suite, Sonata und anderen Sammeltiteln – einen Formtypus.
(2) Der Name bleibt im 18. Jh. geläufig für mehrsätzige Bläserwerke innerhalb der sogenannten Divertimento- und Serenadenmusik, als Freiluftmusik (Feldpartita, Feldpartye) oder als Harmoniemusik.

V. Die Bezeichnung Partita wird im 20. Jahrhundert unter unterschiedlichen Prämissen wieder aufgegriffen.

I. In dem frühesten mus. Beleg bezeichnet ital. partita die Stimme als Teil des musikalischen Satzes. Synonym mit parte (alle Stimmen: „tutte le parti") steht partita (eine Einzelstimme: „una sola partita di esso canto, come il tenore") 1529 in der Erklärung der Mensuren bei P. Aaron:

Toscanello in Musica (Venedig [1523], revidiert 1529), I, 37: Ma a coloro gli quali poneranno la misura ne la semibreue in questi segni ⊙ Ͼ sara non poco uituperio: perche harebbono adotto in luce quello che mai non fu pensato da alcuno dotto. Per tanto conchiudemo che in tali segni puntati, cade la misura ne la minima: quando in uno canto solo fussi una sola partita di esso canto, come il tenore: ma se tutte le parti del canto saranno per segno puntato segnate, si tenera altro ordine: perche alhora per una misura ouer battuta, passera una semibreue perfetta: ouero tre minime: come da Ocheghen è stato osseruato in una parte del patrem de la sua messa di lome armè (Fii).

Die Wortform partita ist im folgenden in dieser Bedeutung nicht mehr belegt. Stimme als Teil einer mus. Partitur erscheint in der Regel auf ital. parte, franz. partie, dtsch. Partie oder Parthie festgelegt:

WaltherL (Lpz. 1732): *Parte, pl. Parti* [ital.] *Partie, pl. Parties* [gall.] *Pars, pl. Partes* [lat.] Stimme, Stimmen, sind eigentlich Theile einer *Partitur*, welche, um besserer Bequehmligkeit willen der *executi*renden, besonders aus solcher pflegen gezogen und ausgeschrieben zu werden (463 b);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Fleiß und Ausarbeitung, als sonst, und will nette, reine Mittel-Partien haben, die mit den Ober-Stimmen beständig, und auf eine angenehme Art gleichsam um den Vorzug streiten (91);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807): *Parthie*. Nächst der in dem vorhergehenden Artikel [sc. *Parthia*] angezeigten Bedeutung bezeichnet man mit diesem Worte auch zuweilen eine einzelne Stimme eines Tonstückes, denn man sagt z. B. von einem, der eine solche Stimme ausführt, er hat eine Parthie des Tonstücks übernommen (267).

Zuweilen freilich führen Lexika – neben dem geläufigen dtsch. Partie oder Parthie – die Bedeutung ‚Stimme' auch unter der Wortform Partita noch mit auf:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. V (Stuttgart 1837): *Parthia* oder *Partita* (ital.), deutsch: *Parthie*, 1) als Tonstück, s. *Suite*. Dann gebraucht man 2) das Wort auch wohl in der Musik im Sinne von Stimme (379);
G. W. Fink, Art. *Parthia*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste*, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber, III, Teil 12 (Lpz. 1839): *PARTHIA*, italienisch *Partita*, ist Partie, was in doppelter Bedeutung in der Musik vorkommt: 1) Bedeutet es jede einzelne Stimme eines Tonstücks... (414 a).

Über den Ausdruck „colla parte" differenziert das BernsdorfL (Bd. III, Offenbach 1861) zwischen

Parte als „Hauptstimme in einem Tonstücke" und Partita und Partie „im Sinne von Stimme... eines Tonstücks":

Art. *Parte*: ... dann auch so viel wie Hauptstimme in einem Tonstücke, wie aus dem Ausdruck *Colla parte*... ersichtlich (136);
Art. *Partie, ital. Partita*: ... dann gebraucht man 2) auch das Wort im Sinne von Stimme und nennt die einzelnen Stimmen eines Tonstücks Partien (ibid.).

In den Regeln für die Intervallfortschreitung seiner Kontrapunktlehre gebraucht V. Galilei partita zur Bezeichnung eines der von ihm gegebenen Beispiele der Stimmführung von Oktaven-Folgen. Galilei übt Kritik an G. Zarlino, indem dieser nicht einmal seine eigenen Regeln befolge; nachdem er selbst eine Oktaven-Folge in der Art der angeführten Beispiele gesetzt habe, verbiete er, als sei er ihrer überdrüssig, die häufige Wiederholung solcher Oktaven:

Il primo libro della prattica de Contrapunto... intorno all'uso delle consonanze (1588): Dopo l'haver fatto negl'essempi mostrati, una della partita d'Ottave, vieta quasi che satio, la frequentia di esse (*Die Kontrapunkttraktate Vin-cenzo Galileis*, ed. Fr. Rempp, Köln 1980, 54).

II. Seit dem Ende des 16. Jh. begegnet der Begriff Partita als eine Bezeichnung – neben anderen – für die VARIATION.

(1) Als Partita angesprochen ist in erster Linie der einzelne Variationensatz als FORMTEIL EINES WERK-GANZEN.
Auch in dieser Bedeutung ist die ursprüngliche ital. Wortform parte belegt. Früheste Belege enthält die Tanzsammlung London British Museum Add. 29987 (Ende 14. Jh.). Hier finden sich *Istampite* und *Saltarelli* mit variativer Fortspinnung als *seconda* bis *tertia, quarta* oder *quinta pars* (vgl. J. Wolf, *Die Tänze d. Mittelalters*, AfMw I, 1918/19, 24–42). In V. Galileis *Libro d'intavolatura di liuto, nel quale si contengono i passamezzi, le romanesche, i saltarelli, et le gagliarde et altre cose ariose, composte in diversi tempi* (1584) begegnen *Romanesca undecima con cento parti*, *Passamezzo sesto con parti* und *Aria del gazzella con XII parti*. Der Ausdruck Parti bezieht sich hier auf kolorierte und ornamentierte Folgen einer vorangestellten kurzen Melodie, variierte Teile eines kompositorischen Ganzen.

*

Exkurs: Fr. Torrefranca erwähnt (unter Hinweis auf B. Paumgartner) instr. Partitenkompos. von C. Gesualdo („...delle Partite strumentali composte da *Carlo Gesualdo di Venosa*", um 1590):

Documenti definitivi sulla Partita (Kgr.-Ber. Bamberg 1953): Vogliamo ora inserire una notizia che ci ha dato, con molto amichevole cortesia, e con raro disinteresse, il Prof. Paumgartner e cioé che egli ha trovato, nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, delle Partite strumentali composte da *Carlo Gesualdo di Venosa*, che non ha messo ancora in partitura (144).

Das RiemannL (*Sachteil* d. 12. Aufl., Mainz 1967), Art. *Partita*, zeigt diese Stücke unter konkretem Werktitel „*Partite strumentali* von Gesualdo" an (707a). HoneggerD, Bd. II (Paris 1976), Art. *Partita*, verzeichnet diese Kompos. als frühesten greifbaren Beleg des mus. Partita-Begriffs: „En musique, le terme partita apparaît vers la fin du XVI[e] s., la première fois probablement parmi les compositions instrumentales perdues de C. Gesualdo" (757 a). Auch das *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti* (Bd. III, Turin 1984, Art. *Partita*, 553 b) bezeichnet die Stücke, instr. Variationenwerke, als verloren („perduta"). G. Busch-Salmen (Art. *Partita*, in: *Das große Lexikon d. Musik* VI, Freiburg i. Br., Basel u. Wien 1978) hingegen hat die Bezeichnung an dieser Stelle auf die instr. Stimmen, einer Kompos. Gesualdos bezogen: „Zu den frühesten Belegen für Partite (als Stimme) gehören die ‚Partite strumentali' C. Gesualdos (um 1590)" (201 b).

*

In der Wortform partita begegnet das Gestaltungsprinzip der variierenden Wiederholung eines Grundmodells zuerst in der choreographischen Tradition. P. Luzis (Lutijs) Tanztraktat *Opera bellissima nella quale si contegno molte partite et passaggi di Gagliarda* (1589) beschreibt die Tanzschritte („passaggi") der Gagliarda in einer Fülle von Varianten. „Partite" sind hier die Teile des Tanzablaufes. Torrefranca (*op. cit.*) hat so die Herleitung des mus. Begriffsgehalts von partita – variierende Ableitung aus einem Tanz – aus dem Sprachgebrauch der Choreographie vermutet, synonym mit ‚modo' und ‚mutanza' (vgl. etwa die Passamezzi und Saltarelli in G. Mainerios *Primo libro de Balli*, 1578, oder P. Phalèses *Chorearum molliorum collectanea*, 1583, mit *secondo* bis *tertio, quarto* oder *quinto modo*).
Die Bezeichnung der instr. Tanzvariation in Italien als parte oder partita begegnet in Spanien auch als diferencia und später (um 1620–1650) in Frankreich als double. Double und partita sind indes nur zum Teil Synonyme. Grenzt die Bezeichnung double sich von der zugrunde gelegten Melodie, dem ‚Thema' als ‚simple' ab, so ist partita die Teilung des mus. Stückes in selbständige, unterschiedlich variierte Einzelteile; die Zählung beginnt mit dem ersten Stück (erste Variation = premier double = seconda parte). Und bilden die franz. doubles die variative Ausgestaltung im starren Festhalten am Thema, so geben für die ital. partite, bei Preisgabe des Themas, ostinate Bässe die Grundlage von Kolorierung und Variierung.

Noch 1739 indes stellte J. Mattheson in der Beschreibung der „Gattungen und Abzeichen der Melodien" seines *Vollkommenen Capellmeisters* (Hbg 1739) die Synonymität von doubles und partite im Sinne instr. Ostinatovariationen fest:

Die Instrumental-Music hat ferner eine eigene Gattung der Melodien an der ins besondre so genannten... *Aria*, mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partite heissen; im Frantzösischen *Doubles*.
Diese Spiel-Arie hat sowol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten Platz, und ist gemeiniglich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezogen kömmt, daß man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen (232).

Partite oder partite diverse ist im 17. Jh. vorwiegend in diesem Sinne gebraucht, in Variationen-Zyklen zur Ausführung namentlich auf Tasteninstr. über volkstümliche Melodien der Zeit (hs. Belege nach W. Apel, *Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967; Drucke nach RISM A):

J. (G.) de Macque (um 1550–1614), *Partite sopra Rogiero* u. *Partite sopra Zefiro*;
Sc. Stella (um 1559–1610/30), *Partite sopra la Romanesca*;
Fr. Lambardo (um 1587–1642), *Partite sopra Fidele*;
G. M. Trabaci, *Partite sopra Rugiero* u. *Partite sopra Fidele*, Nr. 34 u. 35, in: *Ricercate, canzone francese, capricci, canti fermi, gagliarde, partite diverse, toccate, durezze, ligature consonanze stravaganti, et un madrigale passeggiato nel fine... libro primo* (Neapel 1603);
ders., *Partite artificiose sopra il tenor di Zefiro*, Nr. 129, in: *Il secondo libro de ricercate, & altri varij capricci, con cento versi sopra li otto finali ecclesiastici* (Neapel 1615);
A. Mayone, *Partite sopra Rogiero* u. *Partite sopra Fidele*, Nr. 15 u. 16, in: *Primo libro di diversi capricci per sonare* (Neapel 1603);
ders., *Partite sopra il Tenore antico ò Romanesca*, Nr. 16, in: *Secondo libro di diversi capricci per sonare* (Neapel 1609);
M. Rossi, *Partite sopra la Romanesca*, hs. Nachtrag im Exemplar der Bibl. des Civico Museo Bibliografico-Mus. (ehemals Liceo Mus.), Bologna, zum Druck der *Toccate e correnti d'intavolatura d'organo e cimbalo* (Rom [um 1640], Neudruck 1657);
Gr. Strozzi, *Capriccio primo con partite sopra ut re mi fa sol la*, in: *Capricci da sonare cembali, et organi, opera quarta* (Neapel 1687);
B. Pasquini (1637–1710), *Partite diversi di follia*, *Partite del saltarello*, *Partite di bergamasca* u. *Partite diversi sopra alemanda*;
G. Frescobaldi, *Partite 8 sopra l'Aria di Ruggiero*, *Partite 6 sopra l'aria di Monicha* u. *Partite 12 sopra l'aria delle Romanesca*, in: *Toccate e partite d'intavolatura di cembalo... libro primo* (Rom 1615);
ders., *Partite 6 sopra l'aria di Follia*, in: zweite, vermehrte Aufl. des Drucks der *Toccate e partite*... (Rom 1616);
ders., *Partite sopra Ciaccona* u. *Partite sopra Passacaglia* (dreiunddreißig Variationen; *Partite* Nr. 1–30 beziffert, dabei Nr. 13 ausgelassen, die letzten drei *Partite* ohne Zählung), in: *Il secondo libro di toccate, canzone, versi d'hinni, Magnificat, gagliarde, correnti, et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo* (Rom 1627).

Bemerkenswert ist die unterschiedliche Bezeichnung der einzelnen (in diesem Repertoire vier bis über zwanzig) Variationen unter dem Oberbegriff der Partite. Trabaci u. a. zählen ihre Variationen unter der Wortform im Singular (*Partita prima*, *Partita seconda* usw.), Frescobaldi unterteilt seine Partite in Partes (*Prima Parte*, *Seconda Parte* usw.), Pasquini benennt Variationi (*Variatione 1*, *Variatione 2* usw.). Partita oder Parte – als Synonym für Variatio/Variatione – heißen indes nicht selten auch die Einzelvariationen in Zyklen, die diese Bezeichnung im Werktitel nicht anführen, so Pasquinis Variationenzyklus über ein eigenes Thema *Variationi a inventione* oder Frescobaldis Variationenwerke *Aria detta Balletto* und *Aria detta la Frescobalda* (in: *Toccate II*).
In Deutschland begegnen in derselben Bedeutung etwa die Variationenreihe über das Thema *La Mayerin* von J. J. Froberger (*Partita auff die Mayerin*, in: *Libro secondo di toccate, fantasie, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue et altre partite*, 1649) und J. A. Reincken (*Partite diverse sopra l'Aria ‚Schweiget mir von Weiber nehmen', altrimente chiamata, ‚La Meyerin'*), die *Partite sopra passacagli*, die B. Spiridion unter dem Titel *Adjunctum Frescobaldicum* dem vierten Teil seiner *Nova instructio pro pulsandis organis, spinettis, manuchordiis* (1675) anfügte, oder D. Buxtehudes *La Capricciosa, partite diverse sopra una aria d'inventione*.
Gegen Ende des 17. Jh. sind die Tänze und Liedmelodien durch das dtsch. Kirchenlied als Grundlage solcher Partite ergänzt und dann auch zunehmend ersetzt worden. Partite begegnen namentlich im protestantischen Norden Deutschlands nur mehr als choralgebundene Variationenfolgen für Tasteninstr. Hier stellen die Choralpartite eine eigene Form der Choralbearbeitung dar, weniger freilich im Orgelvortrag mit liturgischer Funktion als vielmehr auf Klavierinstr. für die häusliche Erbauung. Beispiele sind die Choralvariationen von G. Böhm (*Ach wie nichtig, ach wie flüchtig*, Choral u. sieben Partite; *Freu dich sehr, o meine Seele*, zwölf Partite; *Gelobet seist du Jesu Christ*, Choral u. fünf Partite; *Jesu du bist allzu schöne*, vierzehn Partite; *Wer nur den lieben Gott läßt walten*, sieben Partite) oder auch J. G. Walthers zehn Partite über *Jesu meine Freude* (Erfurt 1712).
Die Quellen (zeitgenössische Abschriften, keine Autographe) zu J. S. Bachs entsprechenden Werken (die „Orgel-" oder „Choralpartiten" in der Klassifizierung der Neuen Bach-Ausg.) spiegeln Partita und Variatio als synonyme Begriffe. Die Choralvariationen *Christ, der du bist der helle Tag*,

BWV 766, und *Ach, was soll ich Sünder machen,* BWV 770, sind überliefert unter Titeln wie *Partite diverse sopra il Corale, Chorale di... oder schlicht Partite diverse sopra... und Partite diverse...*; und auch für die einzelnen Satzüberschriften greifen die Quellen hier einheitlich auf den Begriff Partita (*Partita 1* bis *ultima Partita*) zurück. *O Gott, du frommer Gott,* BWV 767, in der Abschrift von J. T. Krebs, gibt den Ausdruck Partita nur in den Satzüberschriften wieder. *Sey gegrüßet Jesu gütig,* BWV 768, indes ist mit wechselndem Gebrauch von Variatio und Partita in Werktitel und Satzüberschriften überliefert: Variatio in Titel und Überschriften, Partita in Titel und Überschriften oder Partita im Werktitel und Variatio in den Satzüberschriften. Der Begriff Variatio schließt auch hier im Unterschied zu Partita den einleitenden Choral aus der Zählung der Teile aus. H. H. Löhlein hat die Quellen dieser Werke in vorbildlicher Weise zusammengestellt; seine stilkritische Wertung der unterschiedlichen Terminologie greift indes, angesichts der allgemeinen zeitgenössischen Praxis (Pasquini u. a.), sicherlich zu weit:

Neue Bach-Ausg. IV/1, Kritischer Ber. (Kassel 1987): Die termini Partita und Variatio werden synonym gebraucht. Der Übergang zum Ausdruck Variatio ist unentschieden. Doch gerade das scheint den Konflikt zwischen Namen und Sache anzudeuten, der mit dem stilistischen Heraustreten aus der Partitentradition zusammenhängt (219).

Den „Konflikt zwischen Namen und Sache" gibt es bei Bach noch nicht. Erst die neuere Musikwiss. hat in zahlreichen Typologien der Choralbearbeitung den Versuch der Theorie einer Gattung Partita unternommen. Eine Fülle geistlicher Liedvariationen, in denen der Terminus primär nicht begegnet (J. Pachelbels *Mus. Sterbensgesänge* etwa, oder Choralbearbeitungen von J. G. Walther), sind so einem einheitlichen Gattungsbegriff subsumiert worden. Hier aber dient die Singularform Choralpartita (im Plural Partiten, engl. Partitas) dann als Ausdruck für die Kompos. in ihrer Ganzheit. Grammatisch ohne Sinn, etymologisch entfremdet (Teil eines Ganzen) und in den Primärquellen nicht greifbar, stellt diese Wortform nun in der Tat einen „Konflikt zwischen Namen und Sache" dar:

G. Böhm, *Sämtliche Werke,* Bd. I, hg. von J. Wolgast (Wiesbaden 1952): Partita über die Arie „Jesu du bist allzu schöne" (69);
H. Kelletat, *Improvisationslehre,* in: *Hohe Schule d. Musik,* hg. von J. Müller-Blattau, Bd. I (Potsdam 1935): Die Vereinigung und Variation aller gezeigten Möglichkeiten der Choralbearbeitung führt zu den Großformen der *Choralpartita* und der *Choralvariation,* in denen die Choralmelodie 1. unverändert bleibt, 2. rhythmisch umgestaltet wird durch Synkopierung, Punktierung, Verkürzung, Verlängerung usw., 3. instrumental umgedeutet wird (438).

(2) Über die formale Seite hinausgehend (Variation als einzelner Satz, Teil eines Werkbündels), hat W. Gurlitt auf den Aspekt des Teilens als ein MITTEL DES VARIIERENS aufmerksam gemacht. Angesprochen ist das „‚Teilen der Notenwerte' im Sinne von engl. *Division*" (H. H. Eggebrecht, *Studien zur mus. Terminologie,* Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, 29, Anm. 4):

Gurlitt, *Form in d. Musik als Zeitgestaltung* (Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1954, Nr. 13): Das italienische Wort Partita besagt Warenbündel, Posten. Ein solches Bündel entweder baß- oder discant-gebundener Variationen heißt bei den englischen Virginalisten, Gambisten und Violisten *division upon a ground,* wobei *ground* den Cantus firmus im Baß bedeutet. Die einzelnen Sätze der Variation verlaufen entweder in Normalmensur (Halben) oder in Langmensur (Ganzen) oder in Kurzmensur (Vierteln). Die Einheit von mensura findet ihre Darstellung in der Konstanz von weder motivisch geschärften, noch linienhaft-melodischen, sondern zahlhaften, abtaktigen Spielfiguren und Ketten solcher Figuren (25).

Dieser Aspekt ist in den Quellen nicht explizit festzumachen. Er klingt freilich mit an in J. Matthesons Kritik an dem „Partiten-Geist" seiner Zeit:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Zu *Frobergers* Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partiten-Geist dermaassen eingerissen, daß nicht nur auf besondere kleine Arien, oder Arietten... wenigstens ein halb Dutzend Variationen herhalten musten; sondern selbst die Allemanden, Couranten etc. wurden damit angesteckt, und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwäntzte Noten davon (232).

III. Vereinzelt läßt sich die Verwendung des Wortes Partita im 17./18. Jh. auch nur ganz unspezifisch lesen, im schlichten Sinne von STÜCK.
Namentlich in den Werktiteln J. J. Frobergers dient der Ausdruck ohne genauere Spezifizierung allein als übergreifende Sammelbezeichnung für eine Reihe unterschiedlicher Formen der Instrumentalmusik:

Diverse ingegnosissime, rarissime & non maj più viste curiose partite, di toccate, canzone, ricercate, alemande, correnti, sarabande e gique (Mainz 1693);
Dive[r]se curiose e rare partite musicali... prima continuatione (ibid. 1696);
Libro secondo di toccate, fantasie, canzone, allemande, courante, sarabande, gique et altre partite (1649).

Der Begriff ist so auch deutlich abgegrenzt von Frobergers Suiten (→ *Suite* II. (2)), deren Sätze in bestimmter, beschränkter und festgelegter Reihenfolge erscheinen. Gebräuchlich hingegen für die allgemeine Benennung eines mus. Stückes ist die franz. Wortform partie. J. G. Walther differenziert

hiervon ital. parte als Einzelsatz, Teil eines solchen Werkes, und ebenso den mus. Formbegriff Suite:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Allemanda*: ... in einer musicalischen Partie gleichsam die *Proposition*, woraus die übrigen *Suiten*, als die *Courante, Sarabande* und *Gique*, als *Partes* fliessen (28 a).

Als Synonyme begegnen „Stücke" und „Partheyen" auch in der (von J. Adlung J. Kuhnau zugeschriebenen) Musikererzählung *Der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern iederzeit lustige Cotalo, oder Mus. instr., in einer anmuthigen Gesch. dargestellt* (Freyberg 1690):

Einer fragte uns, ob wir keine *Sonaten* oder andere auff *Instrumenta* gesetzte Sachen bey uns hätten? Ich sagte ja: schlosse mein Fellïß auff, und nahm etliche Stücke und Partheyen heraus (zit. nach: Ph. Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. I, Lpz. 1873, 682).

IV. Seit dem späten 17. Jh. ist das Wort Partita als eine Bezeichnung ZYKLISCHER INSTRUMENTALMUSIK belegt.

(1) Partita benennt hier – NEBEN SUITE, SONATA UND ANDEREN SAMMELTITELN – EINEN FORMTYPUS. Als Partite bezeichnet sind Variationenzyklen über Lied- und Tanz- oder auch Choralmelodien. Sie sind von der neueren musikwiss. und lexikographischen Systematik sowohl dem Oberbegriff der Suite subsumiert als auch unter einem eigenen Gattungsbegriff von dieser abgegrenzt worden. Der historische Konnex dieser Begriffswandlung (von Partita als einzelner Variation zu Partita als zyklischer Werkverband) ist zu suchen in der Tendenz der Assimilation der Variationen an die Charaktere der Tanzsatzzyklen. Schon G. Frescobaldis *Aria detta Frescobalda* bildete einige Variationen in der Orientierung an geläufige Tanzcharaktere: *Terza Parte: Gagliarda* und *Quinte Parte: Corrente*. Frobergers Variationen *Auff die Mayerin* (1649) dehnen solche Tendenz der Integration der Partite (gleichbedeutend mit Variationen) in die Suite über alle Werkteile aus: Auf die *Prima* bis *Sexta Partita* folgen *Courante sopra Mayrin* mit Double und *Sarabande sopra Mayrin*. Auch die sechste Variationenfolge der *Partite diverse... von J. A. Reincken ist entsprechend als Suiten-Zyklus gebildet. Die letzten drei Variationen tragen den Charakter von Courante, Sarabande und Gigue. Eine andere Ebene der Annäherung der Bezeichnungen Partita und Suite stellt die Zusammenfassung mehrerer Variationen eines Zyklus unter dem Teilbegriff Partita dar. B. Storaces Selva di varie compos. d'intavolatura per cimbalo ed organo* (1664) enthalten vier Variationenzyklen über *Passacagli* mit jeweils zwanzig und mehr Einzelvariationen, gegliedert in zwei bis vier Unterabschnitte als *Prima, Seconda, Terza* und *Quarta Partita*. 1680 teilt H. I. Fr. Biber die Stücke seiner Sammlung von Tanzsätzen *Mensa sonora, seu musica instr.* in sechs Tanzsatzfolgen zu jeweils fünf bis sieben Sätzen unter der Bezeichnung *Pars I, Pars II..., Pars VI*. Pars steht auch hier also als Begriff für eine Gruppe von Stücken oder schlicht für die Unterteilung eines als editorische Ganzheit konzipierten Sammelwerkes. In der Orientierung an franz. freier Formanlage und franz. Satzcharakteren gebraucht J. Pachelbel für denselben Sachverhalt (sechs Suiten, jeweils Sonata mit anschließender Tanzsatzfolge) den franz. Äquivalentbegriff Partie: *Mus. Ergötzung bestehend in Sechs Verstimten Partien a 2. Violin nebst d. Basso Continuo* (Nürnberg 1695; die einzelnen Satzüberschriften der Stücke sind mit „Variatio" bezeichnet). J. Kriegers Sammlung von Klavierstücken (Nürnberg 1697) benennt die Satzfolgen mit dtsch. und mit ital. Titel: *Sechs Mus. Partien* und *Sei Partite mus.* Die Stücke sind hier in die dann sogenannte klassische Suitenordnung gebracht: Allemande – Courante – Sarabande (mit Doubles oder auch Variationen) – Gigue, ergänzt durch Tänze wie Menuett, Bourrée, Gavotte, Rondeau und andere in zum Teil abweichenden Tonarten. Bei J. A. Schmierer erscheint ital. partita mit dtsch. Parthye wiedergegeben: *Zodiaci musici, in XII. Partitas balleticas, veluti sua signa divisi pars I. Das ist, Dess in zwölff Balletischen Parthyen, als seinen zwölff Zeichen Mus. vorgestelten Himmel-Creyses, Erster Theil. Bestehend in sechs... Parthyen, mit vier Geigen, sambt d. Cembalo ad libitum; Worinnen... Curieuse Ouverturen, Arien, Menueten, Boureen, Ballet, Chaconnen &c.... enthalten* (Augsburg 1698). J. J. Stupan von Ehrenstein veröffentlichte neben den Kammersonaten seiner *Armonia compendiosa* die Suitensammlung *Rosetum mus. in sex divisum areolas, vulgo partittas* (Augsburg 1702), Ouvertüren-Suiten in Trio-Besetzung mit ital. Tempobezeichnungen, aber franz. Stils und franz. freier Satzfolge. Vielfältig und variabel gebündelte Tanzsatzfolgen enthält J. C. F. Fischers *Mus. Parnassus, oder ganz neu unter d. Nahmen d. IX Musen, gleicherweiss in IX Parthien bestehend u. auff d. Clavier eingerichtetes Schlag-Werck* (Augsburg o. J. [1738]). Wie schon bei Bach stehen die Einleitungssätze unter jeweils verschiedenem Titel: *Praeludium harpeggiato, Ouverture, Toccatina, Tastada*. Die erste und neunte *Parthie* sind im Anschluß an die traditionelle Suitenform gebaut.

Traditionsbildend wirkte J. Kuhnaus Sammlung unter dem Titel *Clavier Übung*, vier- bis sechssätzige Tanzsatzzyklen, unterteilt in „Partien": *Neuer Clavier Übung Erster Theil. Bestehend in sieben Partien aus d. Ut, Re, Mi, oder Tertia majore eines jedweden Toni* (Lpz. 1689) und *Neuer Clavier Übung Andrer Theil, das ist, sieben Partien aus d. Re, Mi, Fa oder Tertia minore eines jedweden Toni, benebenst einer So-*

nata aus d. B (Lpz. 1692). Kuhnaus Terminologie schloß sich auch J. S. Bach an. 1726 erschien im Leipziger Erstdruck die *Partita I*, der 1727–1731 (gleichfalls in Einzeldrucken) *Partita II* bis *VI*, BWV 825–830, folgten, 1731 zusammengefaßt als *Clavir Übung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten, u. andern Galanterien...*, *OPUS 1*. Schon Ph. Spitta hat auf Bachs bewußten Vollzug der Tradition aufmerksam gemacht:

Joh. Seb. Bach, Bd. II (Lpz. 1880): Wenn er jetzt für eine Sammlung von Clavierstücken denselben Titel wählte, unter welchem sein Vorgänger diejenigen Werke ausgehen ließ, die ihm zuerst den Namen eines berühmten Claviercomponisten verschafften, wenn er Compositionen gleicher Gattung als sein *Opus I* herausgab und diese entgegen seinem früheren Verfahren nicht Suiten, sondern wie Kuhnau Partiten (Partien) nannte, so ist es offenbar, daß er auch öffentlich vor der Welt als Kuhnaus Nachfolger erscheinen wollte (635).

Immer wieder indes sind auch Ordnungstendenzen benannt worden, die eine – auch terminologisch – sinnvolle Abgrenzung von Suite und Partita bei Bach möglich machen: Streng regulierter Satzfolge und formaler Geschlossenheit (Stammsatzfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue mit Intermezzi) der Suiten stehen freiere Formgebung und flexiblere zyklische Anlage der Partita benannten Werke gegenüber. Jede Partita bietet eine weitgehend eigenständige Form mit individuellen Satztypen (darunter auch nicht tanzgebundene Zwischensätze: Rondeau, Burlesca, Scherzo, Aria, Air) in Lösung vom früheren Suitenmodell. Modellhafte Formwiederholungen sind vermieden. Einheitlicher Eröffnung durch Préludes in den Engl. Suiten stehen hier ganz unterschiedlich charakterisierte Einleitungssätze gegenüber: Präludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum und Toccata. Und lassen die Suiten nahezu keine thematischen Ableitungen oder Abstimmungen zwischen den Sätzen erkennen, so bilden die Partiten verstärkt einheitliche Charaktere der Sätze mit ähnlichen harmonischen Fortschreitungen und melodischen Konturen aus, im Sinne der Variation. Einheitlichen Tonalitätsverhältnissen der Suiten in einfacher Aufreihung schließlich steht ein abgestimmter Tonartenplan der Partiten gegenüber.

In der Nachfolge Kuhnaus und Bachs erschienen suitenartige Klavierwerke im Œuvre dtsch. und ital. Klavierkomponisten noch bis zum Ende des 18. Jh. Auch hier ist indes mit dem Begriff Partie oder Partita der Formzusammenhang der Suite keineswegs zwangsläufig gegeben. Die Differenziertheit des Partitabegriffs ist exemplarisch aus C. M. Schneiders sechsteiliger *Clavier Übung* (Augsburg 1732–1741) ersichtlich. Strenge Suitensatzfolge zeigt hier die *Erste Parthie, bestehend in Allemande, Courant, Sarabande, Double, Menuet, Trio, Passepied, Trio, Gique*, freiere Satzfolge, Ouvertüre und franz. Tänze die *Zweyte Parthie, bestehend in Ouverture, Gavott, Aria, Chaconne, Menuet, Trio, Bouree, Trio, Gique*, ein dreisätziges Concerto als Eröffnung mit wenigen folgenden Tanzsätzen die *Dritte Parthie, bestehend in Concerto, Gavott, Menuet, Trio, Gique*. Der *Clavier Übung, Vierter Theil* besteht in einer fünfsätzigen *Sonata a Cembalo solo*. Die *Fünffte Parthie, bestehend in Grave, Moderato, Vivace, Tempo di Menuet, Arioso, Allegro, 2 Passepieds* und die *Sechste Parthie, bestehend in Capriccio, Arioso, Menuet, Trio dolce, Bourée, Duetto*, bilden, lose gereiht und ohne Maßgabe einheitlicher Tonalität, Klavierstücke unter meist unbestimmten Vorgaben der Überschriften.

Ausgeprägte Suiten mit insgesamt einhundertundeins Stücken in zwölf Satzfolgen bietet Ph. Fr. Le Sage de Richees *Cabinet d. Lauten, in welchem zu finden 12. neue Partien, aus unterschiedenen Tonen u. neuesten Manier so aniezo gebräuchlich* (o. O. [Breslau] 1695). Auch schlichte Folgen von Übungsstücken finden sich unter den Sammelbezeichnungen Partien, Parthien oder Partiten zusammengefaßt:

J. X. Nauss, *Drey Leicht- u. lustige Clavier-parthien vor d. lehrende Jugend zur Übung. Erster Theil, Drey Leicht wie auch angenehme Clavier-parthien, vor d. Anfänger zur Übung. Zweyter Theil* u. *Drey Parthien, auf d. Clavier, bestehend in allerhand leicht-lustig- u. curiosen Schlagstucken. Dritter Theil* (Augsburg um 1750);
J. N. Tischer, *Das vergnügte Ohr u. d. erquickte Geist in Sechs Galanterie-Parthien zur Clavier-Ubung für d. Frauenzimmer in einer leichten u. applicablen Compos. dargestellet... Erster (– dritter) Theil* (Nürnberg o. J.) u. *Sechs Leichte u. dabey angenehme Clavier-Partien. Jungen Anfängern zur Übung aufgesetzet. Erster (– Fünffter) Theil* (Nürnberg o. J.).

G. S. Löhleins *Sei partite per il clavicembalo... opera prima* (Lpz. 1766) und *Sei partite per il clavicembalo... opera III* (Lpz. 1770) eröffnen mit einer Sonate, an die sich Tanzstücke anschließen.

Fr. G. Fleischers *Clavier-Übung: Erste Partie* besteht nur mehr *in einer nach heutigen galanten Gusto wohl ausgearbeiteten Sonata* (Nürnberg 1745). Sonatenveröffentlichungen faßte auch L. Kozeluch unter der Bezeichnung *Partie* zusammen.

Dreisätzige Sonaten mit ital. Tempoüberschriften sind auch die *Six parties sur le clavecin* (Lpz. 1760) von J. G. Nicolai. Fr. W. Marpurg äußerte sich mit herber Kritik über diese Kompos. Bemerkenswert ist vor allem sein Verdikt über die franz. Form des Titels. Obwohl diese in Deutschland seit Krieger als Werktitel fest etabliert war, wendet sich Marpurg gegen den Rückbezug auf franz. partie:

Kritische Briefe über d. Tonkunst, Bd. II (Bln 1763), 84. Brief vom 31. 10. 1761: *Six Parties sur le Clavecin composées par Jean George Nicolai, Organiste dans la Residence Roudolstadt. A Leipzig chez Jean Gottl. Imman. Breitkopf. 1760.*

Was für ein barbarischer Titel! Warum schreibt man nicht deutsch, oder soll es ja französisch seyn, warum zieht man nicht einen Sprachmeister zu Rathe? Fürs erste wird das Wort *Partie* nicht in der französischen Sprache für das gebraucht, was im italiänischen mit *Partita* gesagt wird. *Partie de musique* ist im französischen, was im italiänische *voce*, und im deutschen *Stimme* heißt, und in welchem Verstande man *Diskant- Alt- Tenor-* oder *Baßstimme, Clavierstimme, Violinstimme*, u.s.w. sagt (156f.).

Als dtsch. Begriff gebraucht aber auch Marpurg das Wort in diesem Sinne:

Wie wenn nun aber die sechs Partien nichts taugen, wenn weder Kunst noch Einsicht darinnen ist? (157).

Und es ist Marpurg, der dann die Synonymität von Partita und Suite herstellt:

Aber ein Tonstück, das vom Anfange bis zum Ende, in jeder Zeile von Fehlern wimmelt, und sechs ganze Suiten von solchen Tonstücken –; dieses kann wohl von keinem Meister der Kunst zeugen (157f.).

A. Falckenhagen hat seine Lautenstücke als *Sei partite a liuto solo... opera seconda* (Nürnberg [um 1742]) und *Sonate di liuto... opus I* terminologisch abgegrenzt.
Sonaten und Partiten unterscheidet nach Maßgabe von Satzzahl und Satzart auch J. S. Bach. Von Bachs *Sei Solo. â Violino senza Baßo accompagnato*, BWV 1001–1006 (Köthen 1720, Neue Bach-Ausg. VI/1), hat sich das autographe Manuskript erhalten. Alternierend folgen einander hier die Sonaten g-moll, a-moll und c-moll und die Partiten h-moll, d-moll und E-dur. Tragen die Kopftitel hier die Bezeichnung *Partia*, so findet sich in anderen Abschriften auch die franz. Wortform *Partie*. Die Abschrift aus der Amalienbibl. des Joachimsthalschen Gymnasiums (Bln) überliefert Bachs Kompos. als *Sechs Violin Sonaten*. J. N. Forkel spricht in seiner Bach-Biographie von den „6 Violinsolo, ohne alle Begleitung" (*Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke*, Lpz. 1802, hg. von J. Müller-Blattau, Kassel ⁴1950, 77). Und N. Simrocks Erstdruck (Bonn um 1802) faßt die Partiten jeweils als Anhang der Sonaten auf: *Tre Sonate per il Violino senza Baßo*. Sind die Partite hier indes nur nicht mehr namentlich im Titel erwähnt, so wurde es in der Folge zur vielgeübten Druckerpraxis, schlicht von den *Sechs Sonaten* (hg. von F. David, Lpz. 1843) zu sprechen, oder auch von *Six Sonates ou Suites* (hg. von J. Hellmesberger, Lpz. 1865). Erst in der kritischen, am Autograph orientierten Ausgabe von J. Joachim und A. Moser (Bln 1908) ist diese generalisierende Bezeichnung wieder durch die exakte Angabe *Sonaten u. Partiten* vervollständigt worden.
Die partielle Synonymität von Partita, Suite und Sonate im Sprachgebrauch der Zeit belegt die Überlieferung der Partita c-moll für Laute, BWV 997 (Neue Bach-Ausg. V/10). Als *Partita al Liuto* ist das Werk in einer Teilabschrift durch J. Chr. Weyrauch (Musikbibl. der Stadt Lpz.) überliefert. Eine Abschrift dieses Werkes von der Hand J. Fr. Agricolas (Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz Bln) vermerkt im Titel lediglich eine Aufreihung der einzelnen Sätze. Mit Bleistift findet sich hier am Rand der Zusatz *Suite*. J. Ph. Kirnbergers Abschrift (Bln) schließlich verbreitete die Kompos. als *Clavier-Sonate*.
Partita begegnet indes nicht allein als konkreter Werktitel. Der Begriff ist auch als allgemeiner Verweis auf suitenartige Formbildungen in Verwendung. G. Ph. Telemann erläutert so seine *Kleine Cammer-Musik* mit dem Zusatz *bestehend aus VI Partien, welche vor d. Violine, Flûte traverse, wie auch vors Clavier, besonders aber vor d. Hautbois, nach einer Leichten u. singenden Art... verfertigt sind* (Ffm. 1716). Gr. J. Werners *Neuer u. sehr curios-Mus. Instr.-Calender* ist entsprechend *Parthien-weiss mit 2. Violinen u. Basso in d. zwölff Jahrs-Monath eingetheilet* (Augsburg 1748).
Im 19. und dann auch im 20. Jh. hat sich die Synonymität von Partita und Suite so weit verfestigt, daß in den Lexika der Zeit unter dem Stichwort Partita in der Regel nur noch ein Verweis auf den Art. Suite erfolgt:

KochL (Ffm. 1802): *Parthia, Partita*. Eine Art von Tonstücken, die man in dem Artikel *Suite* beschrieben findet (1137);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. V (Stuttgart 1837): *Parthia* oder *Partita* (ital.), deutsch: *Parthie*, 1) als Tonstück, s. *Suite* (379);
BernsdorfL, Bd. III (Offenbach 1861): *Partie*, ital. *Partita*, 1) als Tonstück, s. *Suite* (136);
RiemannL (Lpz. [1882] ⁵1900): *Partie* (Partita), s. Suite (837 a);
J. A. Fuller-Maitland, Art. *Partie, Partita*, in: GroveD, Bd. II (London 1880): The German and Italian forms respectively of a name said to have originated about the beginning of the 17th century, with the Kunst- or Stadt-Pfeifers, or town musicians, and given by them to the collections of dance-tunes which were played consecutively, and which afterwards were taken to form suites (656 a);
AbertL (Stuttgart 1927): *Partita* (Partie), italienischer und in Deutschland im 17./18. Jh. gebräuchlicher Ausdruck für Suite (345 a).

Symptomatisch ist, daß die umfassende Enzyklopädie MGG (Bd. X, Kassel 1962) auf das Stichwort Partita ganz verzichten konnte.
Immer wieder indes sind auch Differenzierungen zur Suite deutlich gemacht worden. Gelegentlich ist hierbei die Frage des Instr. zum Maßstab der Verteilung der Begriffe gemacht worden:

Riemann, *op. cit.*, Art. *Suite*: Der Name Suite tritt zuerst Ende des 17. Jahrhunderts bei den französischen Lautenkomponisten auf; daneben kommt für Klavier der Name Partie (Partita) vor (1103 b).

Öfter noch sind formale Kriterien, d. h. die Beiga-

be nicht-tanzgebundener Formen, für die terminologische Differenzierung bestimmend:

C. L. Hilgenfeldt, *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken u. Werke* (Lpz. 1850): Gegen die Zeit von Bach's Tode nahm man in die Suiten neben den bisherigen Charakterstücken noch eine Allegro, Andante oder Presto von willkürlichem Charakter auf und nannte sie in dieser Einrichtung Parthien (93);
A. von Dommer, *Hdb. d. Musik-Gesch.* (Lpz. 1868): Die Sätze der Suite sind entweder lauter Tänze; ... oder es mischen sich außer der Ouvertüre auch in die Reihenfolge der Tänze andere Stücke von verschiedener Bewegung, Adagio's, Arien, Scherzi, Fugen im Allegrotempo... Jene nicht bloß aus Tänzen bestehenden Suiten heissen auch insbesondere *Partien* oder *Partiten* (von jenen Variationen wohl zu unterscheiden), wiewohl man diesen Ausdruck auch für Suite schlechthin gebraucht, gleichviel ob sie ganz aus Tänzen besteht oder nicht (451).

Die Begriffe zielen in diesem Zusammenhang meist auf eine Vorläuferschaft des Partitenbegriffs:

Fr. Beier, *Über Johann Jacob Froberger's Leben u. Bedeutung für d. Gesch. d. Klaviersuite* (Diss. Rostock 1883): Auch sein großer Lehrer Frescobaldi hatte Tanzstücke geschrieben. Es ist dies eine allerdings stilvoll gehaltene Salonmusik, die aber noch des festen inneren Zusammenhangs der Theile entbehrt, wie wir ihn später finden, wo sich die Tänze zu Gruppen, zu Suiten vereinigten. Frescobaldi nennt seine Tanzmelodien Balletto, Corrente, Passacaglio, Gagliarda, Ciaconna. Sein Schüler Froberger bringt schon, wie wohl anzunehmen ist als der Erste, seine Tänze in wirklichen Gruppen, die er indessen noch nicht Suiten, sondern Partiten nennt (18 f.);
Ph. Spitta, *Joh. Seb. Bach*, Bd. I (Lpz. 1873): Jedenfalls hatten die Kunstpfeifer für solche Tanzsammlungen einen gemeinsamen Namen, den sich die Vertreter der Claviersuite aneigneten; er deutete ganz allgemein nur ein aus vielen Theilen bestehendes Ganzes an und war darum auch für die Claviervariation in Gebrauch gekommen. Es ist der Name Partie, italiänisirt *Partita* (682).

Aber auch die Nachfolgeschaft der Partita gegenüber der Suite ist geltend gemacht worden:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Suite*: Gegen die Mitte des verwichenen Jahrhunderts verwandelten sich die Suiten in die so genannten Parthien, in welchen man außer den Tanzmelodien auch ein Allegro, Andante, oder Presto von willkührlichem Charakter aufnahm. Aber auch diese Parthien sind seit geraumer Zeit wieder aus der Mode gekommen (1463);
Fr. M. Böhme, *Gesch. d. Tanzes in Deutschland*, Bd. I (Lpz. 1886): Da kam um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich eine etwas anders gestaltete Reihenfolge von Tonstücken auf, die man *Partie* oder *Partita* nannte. Darin treten zu den Tänzen der Suite noch Sätze anderer Art... Die *Partita*, obwohl weiter entwickelt als die bloß Tänze bringende *Suite*, musste mit dieser am Ende des 18. Jahrhunderts der Sonate und Symphonie Platz machen (263).

Vereinzelt scheinen auch Werturteile durch die terminologische Bestimmung des Wortes:

G. W. Fink, Art. *Parthia*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste*, hg. von J. S. Ersch und J. G. Gruber, III, Teil 12 (Lpz. 1839): Ein Unterhaltungs-Musikstück, dessen Inhalt sich nach dem Geschmacke der Zeit, nicht nach dem Charakteristischen der Kunst richtet. Die Bedeutung des Wortes blieb daher sich nicht gleich... Von jeher verstand man aber nicht eine tiefere Charaktermusik darunter, sondern immer an einander gereihete gefällige Tonsätze zur Unterhaltung, wie es grade die herrschende Liebhaberei mit sich brachte (414 a).

Eine systematische Differenzierung der verschiedenen Wortformen (Partita, Parthia, Parthie, Partie) gibt es in der Regel nicht. Hilgenfeldt grenzt die Suitenfolge (Parthia) von der Variation (Partita), in Verkennung der historischen Dimension beider Aspekte, ab:

op. cit.: Verschieden von den eben erwähnten Parthien sind die Partiten. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts entstand die Variation. Zuerst wurde die Spielarie, eine kurze, zweistimmig bearbeitete, möglichst einfache und cantable Melodie dazu verwendet, und die Variationen nannte man Verdoppelungen, auf französisch: *doubles*, auf italienisch: *partite* (94).

Ganz vereinzelt (und in Kontrast auch zur eigenen Definition im KochL, Ffm. 1802) steht H. Chr. Kochs terminologische Eingrenzung von Partita als quasi Diminutivbegriff zu Parthia / Parthie:

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807), Art. *Parthia*: Gegen die Mitte des verwichenen Jahrhundertes bezeichnete man damit theils Tonstücke für ein ganzes Orchester, theils auch für das Clavier allein, die größtentheils aus Sätzen von muntern, tändelnden oder scherzhaften Charakter bestanden, und nicht weitläuftig ausgeführt waren (267);
Art. *Partita*: Eine Parthie, in welcher die verschiedenen Sätze, aus welchen sie bestehet, nur ganz kurz ausgeführt sind (ibid.).

(2) Der Name Partita bleibt im 18. Jh. geläufig für MEHRSÄTZIGE BLÄSERWERKE INNERHALB DER SOGENANNTEN DIVERTIMENTO- UND SERENADENMUSIK, als Freiluftmusik (Feldpartita, Feldpartye) oder als Harmoniemusik:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Suite*: Anjetzt giebt man den Namen Parthie (*Parthia* oder *Partita*) denjenigen Tonstücken, die für mehrere Arten von Blasinstrumenten gesetzt sind, in welchen aber, außer der Menuet, selten andere charakteristische Tanzmelodien vorkommen (1463).

So bezeichnete Kompos. begegnen namentlich im Umkreis der Musikkultur der Wiener Adelspalais. Terminologisch bemerkenswert (sofern nicht als bloße Ungenauigkeit des Verlegers zu werten) ist die Ausweitung des singularischen Begriffs als Werktitel auf die Zusammenstellung von drei Kompos. dieser Art unter einem Opus in Fr. Krommers *Partita* [B, Es, B] *pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons, grand basson et une trompette ad libitum... oeuvre 45, No. 1–3* (Wien 1803).

A. Rosetti differenziert die Benennung seiner Werke nach Vorgabe der Besetzung: Die Bezeichnung Harmonie ist gebunden an die Besetzung mit zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Hörnern und zwei Fagotten. Quintetto und Sestetto heißen gemischte Streicher-Bläser- oder solistische Besetzungen. Unter den dreizehn Kompos. des Titels Partita finden sich Werke für Bläser in unterschiedlicher Zusammensetzung und variabler Stärke zwischen sechs (*Parthia in B a Haubois, 2 Clarinette, 2 Cors e Baßon*) und elf Instr. (*Parthia in F pour la chasse a 2 Fl., 2 Ob., 2 Clar., 3 Corni in F, Fag. solo e Violone*). Eine formale Bindung ist durch diese Benennung nicht gegeben. *Parthia* sind ebenso zwanglose Folgen von sechs und mehr Sätzen im alten Sinne der Suite (*Partia Oboe Trois, Due Corno, Fagotto, Violone*), wie auch regulierte viersätzige Sonatenformen mit ital. Tempobezeichnungen (*Parthia I* bis *III a 2 Oboe, 2 Clarinetti in A, 2 Corni in D e Fagotto*). Ein viersätziges Sonatenwerk ist etwa auch die *Partita* B-dur von M. Schlöger (1722–1766, in: Denkmäler d. Tonkunst in Österreich XV, Wien 1908, Bd. 31).
In den Quellen zu J. Haydns Werken (Entwurf-Katalog und Abschriften von Kompos. im Musikvereinsarchiv Wien, der Piaristischen Sammlung Kroměříž u. a.) begegnen Partita / Parthia / Partie neben Titeln wie Divertimento, Cassatio, Notturno, neben Quartetto, Quintetto u. a., als Synonymbezeichnung so unterschiedlicher Werke wie der *Divertimenti* für zwei Oboen, zwei Hörner und zwei Fagotte, Hob. II: 7 (*Feld Parthie*), und Hob. II: 23* (*Parthia*), der gemischt besetzten *Divertimenti*, Hob. II: 12 und 16 (*Feld Parthie*), der *Divertimenti* à 8, Hob. II: Es12, Es14 und Es16 (*Parthia*), oder auch der Quintette für Streicher, Hob. II: G3 und B6 (*Parthia*). Auch die – verloren gegangenen – *Divertimenti* für acht Bläser, Hob. II: 41*–46*, komponiert für die fürstliche Regimentsmusik, sind von C. F. Pohl als „Feldpartien" (*Joseph Haydn*, Bd. I, Lpz. 1875, 326; A. Schnerich, *Jos. Haydn u. seine Sendung*, Wien 1922, 64: „Feldpartiten") klassifiziert worden.
Eine deutlichere terminologische Differenzierung der gesellschaftsgebundenen Gattungen instr. Unterhaltungsmusik findet sich in der Salzburger Tradition. Orchestral besetzt rücken Partia, Parthia und Partita hier vom kammermus. Divertimento ab und in die Nähe der – freilich verstärkt solistisch aufgelockerten – Serenade (L. Mozart, M. Haydn). Das Autograph von W. A. Mozarts *Grande Serenade pour deux Hautbois, deux Clarinettes, deux Cors de Baßette, quatre Cors, deux Bassons et grand Basson ou Basse*, K.-V. 361/370a (komponiert in Wien um 1783–1784) trägt als Überschrift den späteren Zusatz von fremder Hand *gran Partitta*.
Die abnehmende Bedeutung dieses Werktitels um die Wende zum 19. Jh. zeigt L. van Beethovens *Parthia dans un Concert. in Es a Due Oboe Due Clarinetti Due Corni Due Fagotti*. 1792 für die Tafelmusik des Kurfürsten Maximilian Franz in Bonn komponiert, wurde das unveröff. Werk 1795–1796 von Beethoven zum Streichquintett, op. 4, umgearbeitet. Erst postum ist es im Verlag Artaria & Comp. (Wien 1830) in der originalen Bläserversion als *Grand Octuor original*, op. 103, herausgegeben worden.

V. Die Bezeichnung Partita wird IM 20. JAHRHUNDERT UNTER UNTERSCHIEDLICHEN PRÄMISSEN WIEDER AUFGEGRIFFEN. Bemerkenswert ist hier, mit der lexikalischen Festschreibung der Partita als mus. Form oder Gattung im 19. Jh., die nun ausschließliche Beschränkung auf die Wortform Partita.
Im Anschluß an die Tradition der Choralvariation hat namentlich E. Pepping zahlreiche seiner Orgelwerke unter die Bezeichnung Partita gestellt: *Wer nur d. lieben Gott läßt walten* (1932), *Wie schön leuchtet d. Morgenstern* (1933), Partita I *Ach wie flüchtig*, Partita II *Wer weiß, wie nahe mir mein Ende*, Partita III *Mit Fried u. Freud* (1953). Partiten für Orgel schrieben auch W. Burkhard (1932) und J. N. David (*Innsbruck ich muß dich lassen*, 1955, *B–A–C–H*, 1964, *Partita*, 1970, und *Partita* für Orgel u. Violine, op. 75, 1975). An Bachs Partiten für Solo-Violine knüpft Davids Partita *Es steht ein Lind in jenem Tal* für Violine, op. 43, Nr. 1 (1949), an.
In der Orchestermusik, namentlich im Rahmen restaurativer kompositorischer Bewegungen seit etwa 1925, finden sich unter dem Titel Partita Kompos. ganz verschiedener Gattungen und Formen, variabler Besetzungen, unterschiedlicher kompositorischer Techniken und Stile. Vorherrschend ist – ähnlich der Suitenkompos. der Zeit – in der Regel ein historisierender Zug, stilistisch mit neobarokken Anklängen, formal in der Berücksichtigung alter Satzmodelle (Canzona, Ciaconna, Passacaglia, Präludium, Toccata) oder Tanztypen (Gagliarda, Giga), wie bei der Suite aber auch untermischt mit jüngeren Tänzen (Scherzo) und stimmungsvollen neuromantischen Genrebildern (Elegie, Nocturne, Romanze).
Einsätzig ist die Orchesterpartita von W. Jerger (1929). Mit suitenhaft vielsätzigen Partiten hervorgetreten sind etwa A. Casella (für Klavier u. Orch., 1925), G. Fr. Ghedini (1926), B. Martinů (für Streichorch., 1931), L. Dallapiccola (mit Sopransolo u. Chor im Finale auf einen mittelalterlichen lat. Text, 1932), G. Petrassi (1932), E. Pepping (1934), J. N. David (1935 u. 1939), Ch. Koechlin (1945), H. Riethmüller (1948), R. Vaughan-Williams (für doppeltes Streichorch., 1948), A. Honegger (*Monopartita*, 1951), W. Walton (1957), G. Maasz (1958), A. Bush (1965). Eine Partita für Klavier schrieb Petrassi (1926), für zwei Klaviere A. Ho-

negger (1940), für Klavier und Violine W. Lutosławski. *Partita* als Obertitel verwendet B. Martinů zur Benennung seiner *Suite Nr. 1*. Partita begegnet indes auch zur Bezeichnung eines einzelnen Satzes, im Rückgriff auf den alten Begriffsgehalt als Variation: *Partita* heißt so der vierte Satz von W. Fortners *Serenade* für Flöte, Oboe u. Fagott (1945).

Neben Partita begegnet auch Tripartita als Werktitel in der Musik des 20. Jh. Lat. tri-partitus (tripertitus), dreifach geteilt, ist im Mittelalter als Titel kirchlicher Sammelschriften belegt; in der mittelalterlichen Literatur bezeichnet Tripartita divisio die dreiteilige Strophenform; auch in der Botanik und in der Mathematik findet sich der Ausdruck. In der Musik des 20. Jh. begegnet Tripartita als Werktitel etwa bei Wl. Vogel und G. Maasz. Vogels *Tripartita* für großes Orch. (1934) geht auf das Material seiner *Suite für Streicher u. Pauke* von 1922 zurück. Das Werk hält sich dessen und des archaisierenden Titels ungeachtet von musikgesch. Retrospektive explizit fern. Der Titel zeigt vielmehr die formale Anlage der Kompos. an, deren beide Rahmenabschnitte motivisch im Mittelteil (Adagio) verankert sind.

Thomas Schipperges, Heidelberg 1992

Partitur

von lat. partitio (divisio), Teilung, Einteilung, Gliederung (des Ganzen in Teile), Verteilung (des Stoffes), Abteilung; lat. partiri, teilen, zerlegen, abteilen, einteilen (in partes); ital. partire, teilen; ital. spartire, teilen, verteilen, trennen.
Im mus. Zusammenhang sind nachweisbar: ital. partire (seit 1555), spartire (seit 1577), la sparta, lo spartito, il partito; ital. spartitura (seit 1580), partitura (seit 1596), partizione (nach lat. partitio); lat. partitio (seit 1598); dtsch. Partitur, Sparte, Spartierung, spartieren (zu Beginn des 17. Jh. aus dem Ital. übernommen); engl. partition (seit 1597), score; frz. partition.
Das Substantiv partitura ist von ital. partire, nicht von mlat. partitura abzuleiten. Der Gebrauch von mlat. partitura (seit um 1280) beschränkte sich auf den nichtmus. Bereich; vgl. das in Verbindung mit Philippe de Vitry stehende, ohne Musik überlieferte Stück „Ulixea fulgens facundia" (datiert 1350; nach E. Pognon, *Du nouveau sur Philippe de Vitri et ses amis*, Humanisme et Renaissance IV, 1939, 48 ff.), bei dem partitura die literarische Form (in der Art eines Richterspruches) bezeichnet. Die ital. Form (s)partitura ist als analoge Bildung zu tabulatura/tavolatura/intavolatura entstanden. Das engl. to score, einschneiden, entspricht im mus. Sinn dem ital. (s)partire (vgl. E. Blom, Art. *Score*, GroveD III, [5]1954).

Der Terminus Partitur ist nicht im Zusammenhang mit kompositionstechnischen Abhandlungen entstanden, sondern aufgrund der Editions- und Aufführungspraxis, vor allem der Spielpraxis der Organisten. Das Herstellen der Partitur (im Sinn einer vertikalen Anordnung der Stimmen; s. III. (1)) aus bereits vorliegenden Einzelstimmen einer Komposition wurde im 16. Jh. zu einer Notwendigkeit der Tasteninstrumentspieler. Die Partitur war sowohl ein Hilfsmittel beim Herstellen einer Intavolierung als auch unmittelbare Vorlage für das begleitende Spiel. Die ersten gedruckten Partituren (2. Hälfte 16. Jh.) waren in erster Linie für den Spieler am Tasteninstrument bestimmt.

Die mehrst. Musik ist in den ersten Jahrhunderten ihrer historischen Dokumentation (*Musica Enchiriadis*, Ende 9. Jh.) auf unterschiedliche Weise „partiturartig" aufgezeichnet (mit Ausnahme des Winchester-Tropars und einiger Stücke des St. Martial-Repertoires). Solche Art der Aufzeichnung und Überlieferung erhielt sich bis ins 15. Jh. bei solchen Musikstücken, bei denen der gleiche Text von allen Stimmen gleichzeitig deklamiert wird. Die Überlieferung in getrennt notierten Stimmen wurde zur Regel zunächst bei der Motette des 13. Jh., wo verschiedene Texte gleichzeitig vorgetragen werden. Eine partiturartige Aufzeichnungsweise bzw. scala decemlinealis (auch Tabula compositoria) ist zwar weiterhin für die Entstehung mehrst. Kompositionen notwendig, nicht aber für die Überlieferung und Aufführung. A. Lampadius, *Compendium musices tam figurati quam plani cantus* (Bern 1537), stellt die vertikale Anordnung der Stimmen als sehr alte Methode dar, kann dabei aber offensichtlich nicht auf einen Terminus zurückgreifen; er umschreibt sie als „ordo distribuendi voces" (98).
Das Ziehen der senkrechten Striche in der Tabula bzw. auf dem Notenpapier war die entscheidende Vorarbeit, um eine Komposition in Partitur niederzuschreiben bzw. aus einzeln vorliegenden Stimmen (z. B. Chorbuch oder Stimmbuch) in Partitur zu übertragen. Die Koordination der Stimmen wurde vorher durch die gleichzeitig zu deklamierenden Textsilben und unterstützend durch Zäsurstriche übernommen. In der Scala decemlinealis werden die senkrechten Striche entweder zur Abgrenzung der einzelnen Klänge oder im regelmäßigen Abstand (etwa einer Brevis) gezogen. Solche stets ganz durchgezogenen Striche wurden wohl aus der Scala decemlinealis in die Partiturdarstellung übernommen. J. Lippius (*Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612) spricht mehrfach von den „lineae perpendiculares", welche die Notensysteme im Abstand einer Brevis im voraus einteilen. Soweit in Drucken (des 16. und beginnenden 17. Jh.) diese Striche nur innerhalb des Notensystems gezogen sind, waren im allgemeinen drucktechnische Gründe (Typendruck) dafür ausschlaggebend. Bei hs. Partituren aus dem 16. und 17. Jh. ist häufig festzustellen, daß diese Striche – manchmal sogar ohne Rücksicht auf die Akkoladen-Einteilung – im voraus mit dem Lineal gezogen wurden (vgl. E. E. Lowinsky, *Early scores in manuscripts*, JAMS XIII, 1960, 126 ff.). Die senkrechten Striche waren anfangs ein graphisches (dem Komponisten freilich auch ein der Konstruktion des mus. Satzes dienendes) Hilfsmittel, das nur in der Partitur seinen Platz hatte. Erst im Laufe des 17. Jh. wurden sie zu „Takt"-Strichen, die somit auch in die Einzelstimmen gehörten. Senkrechte Striche werden zur schematischen Gliederung des Ablaufs eines mus. Stückes, im Sinn einer Koordinierung von mehreren Stimmen, seit dem 15. Jh. bei der Aufzeichnung von Musik für Tasteninstrumente sowie seit Beginn des 16. Jh. in den Lautentabulaturen verwendet. Für R. Wagner war das „Linieren der Partitur" ein besonderer Vorgang während der Entstehung eines Werkes (nach C. F. Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners* VI, Lpz. 1911, 245 u. 319).
Die Bezeichnung Partitur ist in der 2. Hälfte des 16. Jh. in Italien zum mus. Terminus geworden.

I. Das ital. Verb (s)partire wird seit ca. 1550 im mus. Zusammenhang in verschiedenen Bedeutungen verwendet. (1) Bei Vicentino (1555) ist partire im Sinn von EINTEILEN gebraucht, ohne Bezug auf die Partiturform. (2) Bei Bermudo (1555) bedeutet das span. Verb (re)partir ebenfalls einteilen, es wird aber auch bereits AUF DIE PARTITURAUFZEICHNUNG BEZOGEN. (3) Bei Diruta (1609) bezeichnet partire das vorbereitende Ziehen der senkrechten Striche, dann aber auch das ÜBERTRAGEN DER EINZELSTIMME AUF DAS DURCH DIE SENKRECHTEN STRICHE EINGETEILTE NOTENPAPIER. (4) Seit 1576 ist partire auch in der Bedeutung von ÜBERTRAGEN bzw. SCHREIBEN IN PARTITUR belegbar.

II. Die ital. Substantive spartitura (seit 1580) und partitura (seit 1596) haben im mus. Bereich die gleiche Bedeutung. (1) Mit (s)partitura werden seit etwa 1595 auch ORGELSTIMMEN bezeichnet. Diese können sowohl die volle Partitur als auch eine REDUZIERTE FORM DER PARTITUR darstellen. (2) Seit Viadana (1602) wird das Wort partitura auch im Sinn von GENERALBASS verwendet. (3) Zu Beginn des 17. Jh. wird die Bezeichnung Partitur (auch in der ital. Form Partitura) ins Dtsch. übernommen. Allerdings wird im 17. Jh. in Deutschland die Partitur vorzugsweise als TABULATUR bezeichnet. PARTITUR UND

TABULATUR werden AUCH SYNONYM GEBRAUCHT. Erst Ausdrücke wie Noten-Tabulatur (Praetorius 1619), tabulatura nova und partitura italica (Scheidt 1624) bezeichnen eindeutig die Partitur.

III. Im Dtsch. wird während des 17. und 18. Jh. neben dem dtsch. Wort Partitur gleichberechtigt das frz. Wort partition sowie das ital. Wort partitura verwendet. Die von ital. sparta abgeleitete dtsch. Form Sparte ist im 20. Jh. weitgehend außer Gebrauch gekommen. (1) Unter Partitur wird, im Unterschied zu anderen Möglichkeiten der Anordnung, die VERTIKALE ANORDNUNG DER STIMMEN EINER KOMPOSITION verstanden. (2) Gemeint ist, von der Funktion des Lesens her gesehen, die ÜBERSICHTLICHE ZUSAMMENSTELLUNG ALLER STIMMEN EINER KOMPOSITION. Diese Definition findet sich in der Literatur des 19. Jh. (3) Die Bezeichnung Partitur wird im übertragenen Sinn auch für die MUSIK, den MUS. SATZ und die KOMPOSITION als geistige Schöpfung, (4) gelegentlich auch für das NOTENMANUSKRIPT, den NOTENBAND u.ä. gebraucht.

IV. (1) Unter dem ASPEKT DER ZWECKBESTIMMUNG entstanden Bezeichnungen wie Dirigier-, Studien-, Chor-, Spiel- und Mitlesepartitur. (a) Während Taschenpartitur und kleine Partitur mehr die PUBLIKATIONSFORM betonen, weist Studienpartitur mehr auf die FUNKTION der kleinformatigen Partiturausgaben hin. (b) Die BESCHRÄNKUNG AUF DAS MITLESEN beim Anhören der Musik drückt die Bezeichnung Mitlesepartitur aus. (2) REDUZIERTE FORMEN DER PARTITUR stellen (a) im allgemeinen sowohl die Chorpartituren als auch die Sing- und Spielpartituren dar; (b) der Terminus Klavierpartitur kann eine bestimmte Art des Klavierauszugs oder eine bestimmte Art der Übertragung eines Werkes für Klavier oder die vollständige Partitur bezeichnen. (3) Die Bemühungen um eine auch FÜR LAIEN UND MUSIKLIEBHABER LESBARE PARTITUR führten einerseits zur Einheitspartitur als Vollform der Partitur und andererseits zur Melodic line score als extrem reduzierter Form. Im Zusammenhang mit der elektronischen Musik entstand die Hörpartitur. (a) Die von Stephani (1905) propagierte Einheitspartitur zeigt alle Stimmen einheitlich im Violinschlüssel notiert. (b) Die Melodic line score (USA, 20. Jh.) stellt eine Reduktion auf eine im allgemeinen einzige Melodielinie dar. (c) Bei der Hörpartitur (1970) treten einige wenige einfache Symbole und bestimmte Farben an die Stelle der ursprünglichen Notation.

V. Die besondere Art der Aufzeichnung von Kompositionen elektronischer Musik seit etwa 1950 hat zur allgemeinen Bezeichnung Elektronische Partitur und zu speziellen Bezeichnungen wie Realisationspartitur und Aufführungspartitur geführt. (1) Im allgemeinen wird der Terminus Partitur für ALLE ARTEN UND FORMEN DER SCHRIFTLICHEN FIXIERUNG EINER KOMPOSITION beibehalten. (2) Die Realisationspartitur ist die TECHNISCHE ARBEITSANWEISUNG ZUR HERSTELLUNG EINER TONBANDAUFNAHME, sie ist eine REALISATIONSBESCHREIBUNG. Die Aufführungspartitur ist ein NACHTRÄGLICH ERSTELLTES PROTOKOLL DER AUFNAHME EINER KOMPOSITION, die in einer Realisationspartitur beschrieben ist.

I. Das ital. Verb (s)partire wird seit ca. 1550 im mus. Zusammenhang in verschiedenen Bedeutungen verwendet. Kein Unterschied im mus. Sinn besteht zwischen partire und spartire.

(1) N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555), empfiehlt eine Methode, um eine in Stimmen vorliegende Komposition auf Satzfehler hin zu überprüfen. Er verwendet dabei das Wort partire gemeinsprachlich im Sinn von EINTEILEN:

et quando il Discepulo vorrà incontrare una compositione fatta à sei, à sette, à otto, et à piu voci, non sarà mal nissuno, ad ogni gran prattico, partire la compositione à brevi, à lunghe, et terrà il modo sopradetto, da rincontrare detta compositione: che sarà sicuro modo di corregere i falli (f. 94, verdruckt als 88).

Durch das Einteilen (wohl durch kleine Strichmarken im Abstand von Breven und Longen) und das Abzählen kann man so an bestimmten Stellen Schreibfehler herausfinden und verbessern. Das Herstellen einer Partitur kann hier noch nicht gemeint sein, da dies einem Praktiker nicht eigens empfohlen werden müßte (ibid. f. 93'). Im übrigen wäre dann ein Partiturbeispiel, wie an vielen anderen Stellen des Buches, wenngleich in drucktechnisch noch etwas unbeholfener Art, gerade hier zu erwarten.

(2) J. Bermudo, *Declaración de instrumentos mus.* (Ossuna 1555), stellt drei Übertragungsmethoden, d.h. Arten des Absetzens von mehrst. Vokalwerken für ein Tasteninstrument, vor. Er geht dabei davon aus, daß die Komposition in Chorbuchform vorliegt. Der Erfahrene kann unmittelbar aus dem Chorbuch in die Tabulatur absetzen (erste Art des Absetzens); dem Ungeübten aber schlägt Bermudo zuerst die Herstellung einer partiturmäßigen Umschrift vor und danach in einem weiteren Vorgang das Übertragen in die Tabulatur (zweite Art des Absetzens):

...ha primero de virgular el canto de organo, ala forma de lo que yo dexo encima de las cifras, en el capitulo siguiente: y aßi repartido por sus compases, puesto delante sobre el monachordio, demanera que no impida las cuerdas, lo puede poner (f. 82').

Bei der dritten Art des Absetzens werden die senkrechten Striche der Partiturumschrift nach unten verlängert; sie teilen so auch die Tabulatur ein. Das Bild dieser sehr aufwendigen Übertragungstechnik ist auch bei Agricola, *Musica instr. deudsch* (Wittenberg 1528) und Le Roy, *An introduction to set all musick in tabulature for the luthe* (London 1574) überliefert (s. auch anschl. I. (3) Diruta).
Virgulas sind die senkrechten Striche; rayas und reglas stellen im Gegensatz dazu die waagerechten Striche der Notensysteme und der Tabulatur dar. Mit dem span. Verb virgular wird das Übertragen eines in Stimmen vorliegenden Stückes in die Partiturform umschrieben; es ist aber terminologisch nicht tragend geworden. Die auf die erläuterte Art entstandene Partitur wird von Bermudo „lo virgolado" genannt. Das in Partitur übertragene Stück ist „repartido por sus compases", d.h. eingeteilt in Abschnitte (Fächer, Takte) von der Länge einer Brevis bzw. Semibrevis. Das span. Verb (re)partir wird von Bermudo einerseits noch gemeinsprachlich im Sinn von einteilen verwendet, andererseits aber auch bereits als mus. Terminus speziell AUF DIE PARTITURAUFZEICHNUNG BEZOGEN, d.h. auf die Einteilung der Aufzeichnung durch senkrechte Striche.

(3) G. Diruta, *Il Transilvano* II (Venedig 1609), beschreibt ebenfalls den Vorgang des Absetzens oder Intavolierens mit Hilfe der Partitur:

Prima dovete haver la cartella rigata, e partita, eccetto le due ultime poste delle quali una sarà di cinque righe, e l'altra di otto, come trovarete in diversi luoghi: e poi pigliarete la parte del Soprano, e lo partirete à due battute per casella. Nella seguente posta il Contr'alto, seguitando poi con l'istesso ordine il Tenore, et il Basso, come per gli essempi più chiaramente intenderete. Divise c'haverete tutte le parti incominciarete ad intavolare il Soprano nelle cinque righe à due battute per casella; ... Et per facilitarvi, incominciarò à partire un Canto à due voci, à tre, et à quattro. Inteso c'havete il modo di partire, et intavolare à quattro, potrete poi anco intavolare à cinque, à sei, à sette, & anco à otto, osservando il medesimo ordine (1 ff.).

Das Papier für die Intavolierung muß „rigata e partita" sein; dabei bezeichnet rigare das Ziehen der waagerechten und partire das vorbereitende Ziehen der senkrechten Striche. Das Wort partire wird darüber hinaus auch für das ÜBERTRAGEN DER EINZELSTIMME AUF DAS DURCH DIE SENKRECHTEN STRICHE EINGETEILTE NOTENPAPIER verwendet. Der Ausdruck „il modo di partire" scheint die Gesamtheit aller Arbeitsgänge beim Übertragen in Partitur zu bezeichnen. Mit ‚casella' (ital. Fach) wird der durch zwei senkrechte Striche abgeteilte Raum bezeichnet; Cl. Sebastiani, *Bellum mus.* (Metz 1563, Cap. 30) verwendet lat. cancelli (Schranken, Grenzen) in diesem Sinn auch im Zusammenhang mit der Scala decemlinealis.

(4) Palestrina teilt in einem Brief (3.3.1576) dem Herzog Guglielmo Gonzaga mit, daß er sich die Stimmen der von diesem komponierten Motette spartiert habe, um das Werk besser studieren zu können:

...et per meglio contemplarlo ho partito il Motetto, et visto il bello artifitio l'otene dal commune, et il dare spirito vivo alle parole, secondo il significato ho segnato alcuni luoghi, che mi par che quando si puo far di meno soni meglio l'harmonia... (nach R. Schwartz, *Zur Partitur im 16. Jh.*, AfMw II, 1919, 73 ff.)

Das Wort partire hat hier die Bedeutung von ÜBERTRAGEN bzw. SCHREIBEN IN PARTITUR. Auch T. Merula, *Canzoni a quattro voci per sonar con ogni sorte de stromenti mus.* (Venedig 1615), verwendet partire in diesem Sinn, wenn er in der Stimme des Basso generale den Spielern empfiehlt:

Benche per maggior facilità di tutti li Signori Organisti vi sia posto il Basso Continuo alle presenti Canzoni, laudo nondimeno il partirle.

In gleicher Bedeutung findet sich das Wort spartire im Stimmheft „Nono" zu den *Intermedii et concerti* (Venedig 1591):

E da avvertire ancora, che alcuni Madrigali furono cantati da una voce sola: le quali opere sono in su questa Nona Parte spartite.

Es handelt sich bei diesen „opere spartite" um in Partitur geschriebene 4st. Sätze, die dem Chitarrone-Spieler zum Begleiten dieser Sologesänge dienten.

Zur Verdeutlichung des mit dem Wort (s)partire Gemeinten treten Attribute folgender Art auf, die den Zweck der Partituraufzeichnung angeben:

spartiti et accomodati per sonar d'ogni sorte d'instrumento perfetto (C. de Rore, Venedig 1577); partite in caselle per sonar d'instromento perfetto (*Musica de diversi autori*, Venedig 1577); spartiti per sonar ne gli organi (A. Valente, Neapel 1580); spartite per comodità dell'instrumenti perfetti (L. Allegri, Venedig 1618); partiti per cantar et sonar (A. Grandi, Venedig 1625).

Diese sprachlichen Bildungen sind im Zusammenhang mit intabulatura/intavolatura und intabulare/intavolare bereits zu Beginn des 16. Jh. anzutreffen; vgl. A. Antico, *Frottole intabulate da sonare organi* (Rom 1517); vgl. auch noch die Überschrift „Catalogo degli spartiti manoscritti (Grandes partitions manuscrites, Geschriebene Partituren)..." im gedruckten Verlagskatalog *Catalogo delle opere publicate ... di Gio. Ricordi in Milano* (Mailand 1855, 715).

II. „Modo di partire" und „modo di far la partitura" meinen bei Diruta, *Il Transilvano* II (Venedig 1609), in gleicher Weise das Herstellen einer Partitur aus vorliegenden Einzelstimmen (zit. oben I. (3)); das Substantiv bezeichnet also das Ergebnis der Tätigkeit des partire. Sprachlich spielt Diruta bewußt mit folgenden parallelen Wortbildungen: partire/intavolare (Verb), partitura/intavolatura (Substantiv), partito/intavolato (Partizip). Bei G. Piccioni, *Concerti ecclesiastici* (Venedig 1610), finden sich die weniger gebräuchlichen Wortbildungen spartino und intavolino. Seltener im Gebrauch ist das substantivische ‚il partito' (vgl. die Drucke von Rognoni, 1605; Nantermi, 1606; Cima, 1606 u. 1610). In Analogie zur Wendung „to set in tabulature" (vgl. Le Roy, *An Introduction*, London 1574) spricht Th. Morley, *A plaine and easie introd. to practicall musicke* (London 1597), vom „to set down in partition". In lat. Titeln und Texten wird im allgemeinen das Substantiv partitio (neben divisio und sectio) verwendet (vgl. die Drucke von Soderinus, 1598; Mortaro, 1598; Biumi, 1612 u. 1627). Als ital. Wort setzt sich das Substantiv partitura durch. Der Herausgeber der *Totius libri primi sacri musici alternis modulis concinendi partitio. Seu quam praestantiss. Musici Partituram vocant* (Mailand 1598) von J. Gallus weist ausdrücklich auf die übliche ital. Bezeichnung außer im Titel auch noch im Vorw. hin:

Ecce sacri operis musici Libri primi Partitiones, sive quas Partituras vocatis.

Die Form spartitura ist bereits 1580 bei A. Valente, *Versi spirituali... spartiti per sonar ne gli organi* (Neapel 1580), nachweisbar:

...et a voi sola questo mio, anzi vostro libro di Spartiture che ho novamente composto dedico e dono (Widmung).

Beide Substantive, partitura und spartitura, finden seit ca. 1600 als Bezeichnungen spezieller Formen der Niederschrift von Musik Verwendung.

(1) Die substantivischen Formen partitura und spartitura (venezianisch auch partidura und spartidura) tauchen bereits vor 1600 als Bezeichnungen von ORGELSTIMMEN auf; so in G. Croces Titeln *Spartidura delli motetti a otto voci* (Venedig 1594) und *Partidura delle messe a otto voci* (Venedig 1596). Es handelt sich um Stimmen für den Organisten zum Begleiten dieser Vokalwerke. Auf zwei Systemen ist die jeweils tiefste Stimme des Primo und des Secondo Coro wiedergegeben. Der Drucker und Verleger rühmt sich im Vorw. zur Spartidura von Croces Motetten seiner wohl erstmals im Druck erscheinenden neuen Art der ‚Partitur' für den Organisten:

Aspettate honorati Virtuosi da me continuamente nove inventioni per facilitarvi la strada alle fatiche, con Intavolature, Passagi, et Partidure: delle quali gia ne ho fatte alquante sorte, et ne andro tuttavia facendo, come vegga che voi ve ne serviate, et che vi sia grata l'opera mia.

Die Bezeichnung ,Partitura de bassi' (Quintiani, 1598; Franzoni, 1613) meint gleichfalls eine Orgelstimme mit den beiden Baßstimmen von zweichörigen Werken. Andere Umschreibungen desselben Sachverhaltes sind „Sectio gravium partium pro organistis" (Zucchinio, 1609) und „cum duplici basso ad organum" (Stadelmayr, 1610; Ertel, 1615). Im Partiturdruck der Werke von J. Gallus, *Totius libri primi sacri musici alternis modulis concinendi partitio* (Mailand 1598), gibt ein Kreuz dem Organisten die jeweils tiefste Stimme des Satzes an:

Partem hoc signum crucis + sub se notatum, vel Bassum esse, vel Bassi parte functuram.

Ist aus den beiden (oder mehreren) Baßstimmen bereits eine einzige Baßstimme für den Organisten hergestellt, so weist u. U. die Pluralform im Titel noch auf die ursprüngliche Gestalt hin: „Bassi per l'organo" (Quintiani, 1598), „Partes infimae pro organo continuato" (Parma, 1606), „Con la partitura delli bassi continuati" (Vecchi, 1608). Die aus der Partitur herausgezogene Baßstimme wird auch als Basso seguente oder „Basso seguente spartito, il quale ha gli Diesis avanti le note" (im Gegensatz zum „Basso senza gl'accidenti") bezeichnet (vgl. A. Banchieri, *Conclusioni del suono dell'organo*, Bologna ²1609). Die Benennung auch einer Baßstimme als (s)partitura erklärt sich aus dem Entstehungsvorgang und der Zweckbestimmung: ein solcher Baß entsteht nachträglich aufgrund der Partituraufzeichnung (der Schlüsselwechsel zeigt noch an, welche Stimme in der Partitur jeweils die tiefste im Satz darstellt) und hat für den Organisten beim Begleiten die Funktion einer Partitur (vgl. St. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis*, Tutzing 1963, 133).

Im allgemeinen meint die Bezeichnung einer Orgelstimme als (s)partitura etwa bis zur Mitte des 17. Jh. also eine REDUZIERTE FORM DER PARTITUR. Neben der Reduktion der Partitur auf die tiefste Stimme findet sich auch die Reduktion auf die Außenstimme. Bei A. Banchieri, *Spartitura per sonar nel organo* zu den *Concerti ecclesiastici a 8 voci* (Venedig 1596), ist die jeweils höchste und tiefste Stimme des ersten Chores („la parte acuta et grave") auf zwei Systemen notiert; ebenso auch bei G. Guami, *Partidura per sonar delle canzonette alla francese* (Venedig 1601). Banchieri beschreibt diese Art der Orgelstimme in den *Conclusioni* ([Lucca 1591] Bologna ²1609) folgendermaßen:

...hanno posto alle stampe il Basso seguente con il Soprano sopra; il qual modo à me pare di molto utile, vedendo l'organista gl'estremi, e considerando gli accidenti che occorono, per interesse delle terze, e decime (24).

G. Calestani, *Sacrati fiori mus. à otto... con il basso continuato, et soprano, ove è stato necessario, per maggior commodità de' sig. organisti* (Parma 1603), sieht die Orgelstimme mit den Außenstimmen als reduzierte Partitur:

E se bene considerarete la Partitura, veramente conoscerete, ch'io l'hò ridotta in forma, che ogni professo ne resterà ben servito.

(2) L. Viadana beschreibt das Begleitspiel des Organisten im Vorw. zu seinen *Cento concerti ecclesiastici... con il basso continuo per sonar nell'organo* (Venedig 1602) als „suonar la partitura":

Che l'Organista sia in obligo di suonar semplicemente la Partitura, et in particolare con la man di sotto, et se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorir le Cadenze, ò qualche Passagio a proposito, ha da suonare in maniera tale, che il cantore, ò cantori non vengano coperti, ò confusi dal troppo movimento.

Mit partitura ist hier nicht mehr eine reduzierte Form der Partitur gemeint, sondern eine aus dem unmittelbaren Kompositionsvorgang heraus entstandene instrumentale Baßstimme, die nach ihren eigenen Gesetzen auszuführen ist:

Che non si è fatta la Intavolatura à questi Concerti, per fugir la fatica, ma per rendere piu facile il suonargli à gl'Organisti, stando che non tutti suonarebbero all'improviso la Intavolatura, e la maggior parte suonaranno la Partitura, per esser piu spedita.

Partitura bezeichnet hier den GENERALBASS. In dieser Bedeutung ist das Wort bis ins 19. Jh. verwendet worden. So bedeutet der Ausdruck „die Partitur spielen" soviel wie „den Generalbaß spielen". A. Poglietti, *Compendium oder kurtzer Begriff u. Einführung z. Musica* (hs. 1676), erklärt:

Ungefehr vor achtzig Jahren ist die Partitur, welche auch genennet wird Bassus Continuus oder General-Baß mit Notten und Ziffern zu schlagen von Ludovico Vidana [sic] erfunden worden (nach G. Muffat, *An essay on thoroughbass*, ed. Federhofer, Rom 1961, 9).

Die Generalbaßschule von M. Gugl erschien unter dem Titel *Fundamenta Partiturae in compendio data. Das ist: Kurtzer und gründlicher Unterricht, den General Bass, oder Partitur, nach denen Reglen recht und wohl schlagen zu lernen* (Salzburg 1719; letzte Aufl. 1777). Die *Partitur-Regeln oder kurze Anfangsgründe den Generalbaß spielen zu lernen* von F. Bühler kamen noch 1825 in 4. Aufl. (München) heraus. Auch im Frz. hat sich die Doppelbedeutung als Partituraufzeichnung und als Generalbaß erhalten:

BrossardD (1703), Art. *Partitura*: C'est ce que l'on nomme ordinairement Partition, ou toutes les parties sont rangées les unes sus les autres. Mais les Italiens se servent souvent de ce terme pour marquer la Basse-Continue chiffrée surtout lorsque dans les Recitatifs, la Partie chantante est écrite au-dessus de leur Basse-Continue; ou quand les Entrées des Fugues sont marquées par les Clefs des parties qui les commencent.

J. Ph. Rameau, *Génération Harmonique* (Paris 1737), Art. *Partition* (im Anhang): Partition. Ce terme dont on se sert dans la Musique pour dire que toutes les parties y sont pour lors exposées ensemble, signifie d'ailleurs, sur-tout à l'égard de l'Orgue et du Clavecin, la manière dont les Sons doivent y être accordés entr'eux.

*

Exkurs: Als Bezeichnung einer (bezifferten oder auch unbezifferten) Baßstimme, die dem Begleit- oder Solospiel auf einem Tasteninstrument dient, hat sich Partimento erhalten. Das Wort ist in dieser Bedeutung zuerst bei B. Mont'Albano, *Sinfonie... con il partimento per l'organo* (Palermo 1629), belegbar; noch im *Universal-Lexikon der Tonkunst*, hg. von J. Schladebach, III (Dresden 1861), heißt es:

Partimento, nennen die Italiener eine bezifferte Baßstimme.

Ursprünglich könnte die Bezeichnung die gleiche Bedeutung wie Partitura (im Sinn von II.(1) u. II.(2)) gehabt haben. Wie der Gebrauch bei Fr. Durante zeigt:

Partimento ossia interno studio di numerati per ben suonare il cembalo; Partimenti diversi e studio per cembalo; Principii e regole di partimenti, e maniera per ben sonare il cembalo; Partimenti di musica per studio (nach Eitner, *Quellen-Lexikon*, III, 284ff.),

hatte das Wort wohl schon im Laufe des 17.Jh. eine speziellere Bedeutung angenommen, nämlich die Bezeichnung einer Stimme, die dem Spieler am Cembalo als Grundlage einer Improvisation mit didaktischer Zielsetzung diente;

s. auch P.Lichtenthal, *Diz. e bibliografia della musica* II, (Mailand 1826) Art. *Partimenti*: Esercizi sul Basso cifrato e non cifrato, per lo studio dell'armonia e dell'accompagnamento.

*

(3) Cl. Sebastiani, *Bellum mus.* (Metz 1563), bezeichnet alle Formen der Aufzeichnung mehrst. Musik (ausgenommen die Einzelstimmen) als tabulatura (Cap. 13). Er unterscheidet 1. eine erste Art der „Tabulatura notarum" (das Beispiel zeigt eine 4st. Partitur), 2. eine zweite Art der „Tabulatura notarum" (Beispiel: ein 4st. Stück auf zwei Notensystemen in ital. Orgeltabulatur), 3. eine „Tabulatura Germanorum" (Beispiel: 3st. Stück in dtsch. Orgeltabulatur), 4. eine „Tabulatura literarum et cyphrae pro testitudine" (Beispiel: ein 2st. Stück in dtsch. Lautentabulatur). Unabhängig davon, daß die dtsch. Orgeltabulatur teilweise bis ins 18.Jh. manchen Musikern zum Komponieren (auch von Vokalwerken) gedient hat, wurde in Deutschland im 17.Jh. die Partitur vorzugsweise als TABULATUR bezeichnet. M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619), stellt der „Buchstaben-Tabulatur" die „Notentabulatur oder Partitur" gegenüber (126, verdruckt als 146). S. Scheidt unterscheidet in den Vorw. zur *Tabulatura nova* (Hbg 1624) die „partitura communis" („gewöhnliche Buchstaben-Tabulatur") und die „partitura Italica" („welsche Partitur"); das lat. Wort tabulatura bezeichnet im Titel noch nicht speziell die Partiturform, jedoch weist das Attribut nova auf die neue aus Italien kommende Form der Orgeltabulatur in Partiturform hin. H. Schütz schreibt im Vorw. zum „Bassus ad organum" der *Cantiones sacrae* (Freiberg 1625):

Vos autem Organicos, qui auribus delicatioribus satisfaciendum judicatis, rogatos volo, ne gravemini voces omnes in Partituram seu Tabulaturam, uti vocant, vestram transcribere.

PARTITUR UND TABULATUR wurden also AUCH SYNONYM GEBRAUCHT. J. Klemme, *Partitura seu tabulatura italica* (Dresden 1631), setzt dem Wort Partitura gleich im Titel eine Erläuterung hinzu, die dem dtsch. Organisten eindeutig bekundet, daß die Orgelstücke partiturmäßig gedruckt sind.

*

Exkurs: Diruta, *op. cit.* 1609, verwendet für das Übertragen der Stimmen in die Partitur auch das Wort dividere: „Divise c'haverete tutte le parti". Mit dem ital. divisione bezeichnet L. Zacconi, *Prattica di musica* (Venedig 1592), die entsprechend der Mensurvorschrift durch senkrechte Striche eingeteilte Partitur. P. Cerone, *El Melopeo y maestro* (Neapel 1613), gebraucht die Begriffe partir und dividir, um das Schreiben in Partitur zu erklären:

...lo ha de partir y dividir conforme los avisos de arriba: lo quale hare yo, afin que el principiante lo pueda entender mas facilmente: y sera el repartimiento de dos en dos compases (745).

Partire ist in dieser Bedeutung allgemeiner, dividere spezieller, denn es drückt auch aus, daß der Abstand der senkrechten Striche durch die Mensurvorschrift geregelt ist. Das lat. divisio und das wohl gleichbedeutende lat. sectio kommen als Bezeichnungen von Orgelstimmen (im Sinn von partitura, s. II.(1)) in Titeln bei Zucchinio (1602 und 1609), Mortaro (1603), Massaino (1607) und Dorati (1609) vor.

*

III. Der Terminus Partitur bezeichnet diejenige Methode der Aufzeichnung mehrst. Musik, die das gleichzeitige Lesen und Erfassen aller Stimmen einer Komposition ermöglicht. Dies geschieht einerseits durch parallel verlaufende Notensysteme für die einzelnen Stimmen sowie senkrecht dazu gezogene Striche, andererseits durch eine bestimmte Anordnung und Reihenfolge, nämlich die Partituranordnung. Die horizontale und vertikale Ordnung stellt ein Bezugssystem dar, das auch als Diagramma bezeichnet wurde (s. anschl. III. (1), *Exkurs*).
Im Dtsch. wird während des 17. und 18.Jh. neben dem dtsch. Wort Partitur gleichberechtigt das frz. Wort partition sowie das ital. Wort partitura verwendet. Die von ital. sparta abgeleitete dtsch. Form Sparte ist im 20.Jh. weitgehend außer Gebrauch gekommen. Erhalten hat sich dagegen das Verb spartieren in der Bedeutung des Übertragens von Einzelstimmen in Partitur (s. oben I. (4)).

(1) Die Partitur ist, im Unterschied zu anderen Möglichkeiten der Anordnung (z.B. Chorbuchanordnung), die VERTIKALE ANORDNUNG DER STIMMEN einer Komposition. Der Partituraufzeichnung liegt (als graphische Methode) ein Koordinatensystem zugrunde: in der Waagerechten ist der zeitliche Ablauf der Stimmen zu ersehen, in der Senkrechten sind die gleichzeitig erklingenden Töne (Klänge) abzulesen:

J. Mattheson, *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hbg 1713): ...aus einer Partitura gespielet, wo nicht nur eine, sondern alle Stimmen in ordentlichen Noten über einander geschrieben sind (72f.).
J. G. Sulzer, *Allg. Theorie der Schönen Künste* (Lpz. [1771–74] ^{2}1792–94), Art. *Partitur*: Ein geschriebenes Tonstück, in dem alle dazugehörige Stimmen, jede auf ihrem besonderen System mit ihrem Schlüssel bezeichnet, unter einander stehen.
Castil-BlazeD (^{2}1825), Art. *Partition*: Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit, pour cela, toutes les parties, portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec leurs clefs, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, à fin qu'on puisse voir d'un coup d'oeil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Die Verwendung von Partitur im Sinn von vertikaler Anordnung der Stimmen zeigt sich insbesondere in Titelfassungen seit Beginn des 17.Jh. durch die sprachlichen Konstruktionen „...in Partitur" und „Partitur des...":

Partitura del secondo libro delli motetti a cinque & otto voci (G. Arnone, Mailand 1599);
Partitura de madrigali a cinque voci (G.M. Bononcini, Bologna 1678);
Partition de la Famille Suisse. Opéra en un acte (F.A. Boieldieu, Paris ca. 1797);

Partition de l'ouverture en ut (Beethoven, op. 124, Mainz bei Schott ca. 1826);
Erminia sul Giordano. Dramma musicale in partitura (M.Rossi, Rom 1637);
Joseph, a sacred oratorio in score (Händel, London ca. 1792);
Collection des symphonies d'Haydn mises en partition (Paris bei Le Duc ca. 1802);
vgl. auch Fr.W.Marpurg, Vorw. zum Neudruck der *Kunst der Fuge* (Bln 1752): Ein besonderer Vorzug dieses Werkes ist, daß alles darinnen befindliche in der Partitur stehet. Die Vortheile einer guten Partitur aber sind längstens ausgemacht (*Bach-Dokumente* III, Kassel usf. 1972, 15: Nr. 648).

*

Exkurs: Ein älterer Terminus für Partitur ist griech. diagramma. Der Ausdruck hat sich bis in die Lexika des 19.Jh. gehalten.

M.Mersenne, *Harmonicorum libri XII* (Paris 1635/36), bezeichnet die Notenbeispiele (auf einem Fünfliniensystem oder in Tabulatur) als Diagramma(ta);
BrossardD (1703): Partitura. en Grec Diagramma. C'est ce que l'on nomme ordinairement Partition;
J.Mattheson, *op. cit.*: ...so ist es nothwendig, daß der Bass, so ein Rezitativ accompagniren soll, allezeit in Partitura oder, wie die Künstler reden, in Diagramma (wo alle Partien unter einander geschrieben stehen) dabey befindlich sey (181);
Kurtzgefaßtes mus. Lexikon (Chemnitz 1737 u. 1749): Diagramma. Die Musici haben diesen Nahmen der Partitur gegeben, worauf alle Stimmen unter einander gesetzet sind... Die fünff Linien, auf welche man die Noten setzet, werden auch also genennet (115);
KochHwb (1807): Diagramma. Bey den Griechen bezeichnete dieses Wort die Tonleiter. Nach der Erfindung der Harmonie bedeutete es eine Partitur. Zuweilen wurde darunter auch das Liniensystem verstanden (103);
PaulL I (1870): Diagramma, das Liniensystem; Verzeichnung der Tonleiter, auch Entwurf, Partitur.

Das Prinzip des Diagramms liegt bereits den ersten Versuchen der schriftlichen Darstellung von mehrst. Musik in der *Musica Enchiriadis* (9.Jh.) zugrunde (vgl. Thr. G.Georgiades, *Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*, AfMw XIV, 1957, 223ff.). Vermutlich wurde die Bezeichnung Diagramma auch für die Scala decemlinealis verwendet und von dort auf die Partitur übertragen.

*

(2) Die Partitur ist, von der Funktion des Lesens her gesehen, die ÜBERSICHTLICHE ZUSAMMENSTELLUNG ALLER STIMMEN EINER KOMPOSITION. Diese Definition findet sich in der Literatur des 19.Jh.:

KochL (1802), Art. *Partitur*: So nennet man diejenige Art ein Tonstück in Noten zu setzen, vermittelst welcher man im Stande ist, den Inhalt aller dazu gehörigen Stimmen auf einmal zu übersehen, oder diejenige Tonschrift, in welcher alle Stimmen auf ihren besonderen Liniensystemen dergestalt Takt vor Takt unter einander gesetzt sind, daß man in der Folge des Tonstückes die Tonfolge und Bewegung jeder besonderen Stimme leicht übersehen kann;
F.S.Gaßner, *Partiturkenntniß* (Karlsruhe 1842): Was eine Partitur, Partition, Sparte, ist, wird wohl Jeder wissen, der sich mit Composition beschäftigen will. Für ganz Ununterrichtete mag hier bemerkt werden, daß man das Zusammenstellen aller in einem Musikstücke vorkommenden Stimmen zu einem Gesammtüberblick Partitur, Partition (Sparte) nennt (69);
PaulL II (1873): Partitur oder Sparte, Partitura, Partizione, Sparta, Spartito, die übersichtliche Zusammenstellung der Stimmen eines mehrst. Tonstückes.

Die übersichtliche Anordnung der Stimmen wird ausdrücklich als Eigenschaft der Partitur gefordert:

A.B.Marx, *Die Lehre von der mus. Komposition* IV (Lpz. [1837] [4]1871): Der Zweck der Partitur-Anordnung ist natürlich kein anderer, als die Übersicht der Stimmen zu erleichtern (584);
F.S.Gaßner, *op. cit.*: Deutlichkeit, Verständlichkeit des Ueberblicks ist Haupterforderniß einer Partitur; diese wird am besten erreicht durch Zusammenstellung jener Instrumente, welche gleiche Effekte hervorbringen (70).

(3) Die Bezeichnung Partitur (Sparte) wird im übertragenen Sinn auch für die MUSIK, den MUS. SATZ und die KOMPOSITION als geistige Schöpfung verwendet.
So meint L.Mozart mit „Sammlung guter Sparten" eine Sammlung von Partituren guter Musik, vorbildlicher Kompositionen:

Brief an seinen Sohn (18.10.1777): Ich habe mit der Vorigen Post einen grossmächtigen Brief Francò an dich ergehen lassen, darinn eine sammlung guter Sparten ist, du wirst es unterdessen erhalten haben (ed. Bauer u. Deutsch II, 74).

Strawinsky umschreibt das Komponieren als Arbeit an der Partitur; er spricht sogar vom Aufführen der Partitur:

Chroniques de ma vie (Paris 1935): C'est dans cette atmosphère que je travaillais à ma partition du „Baiser de la Fée" (II, 125); Le 6 décembre eut lieu à Genève la première exécution de ma partition du „Chant du Rossignol"... sous la direction d'Ernest Ansermet (I, 182).

R.Strauss spricht vom Beherrschen der Partitur, wo er die genaue Kenntnis der Komposition, des musikalischen Satzes meint:

Betrachtungen u. Erinnerungen (Zürich u. Freiburg i.Br. 1949): Er [sc. der Dirigent] beherrschte die Partitur auch diesmal wieder, als wäre es die zwanzigste Wiederholung (188).

(4) Gelegentlich wird die Bezeichnung Partitur auch verwendet, wenn weniger die Art der Aufzeichnung als vielmehr ganz allgemein ein NOTENMANUSKRIPT, NOTENBAND u.ä. gemeint ist:

J.Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Hier muß ich den Herrn Capellmeister Graupner zu Darmstadt billig rühmen, dessen Partituren so rein geschrieben sind, daß sie mit einem Kupfferstiche kämpfen (481);
L. van Beethoven, Brief an Breitkopf und Härtel (26.7.1809): Zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb sein, wenn Sie mir die meisten Partituren, die Sie haben, wie z.B. Mozarts Requiem etc., Haydns Messen, überhaupt alles von Partituren, wie von Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastian Bach, Emanuel etc. nach und nach schickten (ed. Kalischer I, 284);
P.Gianelli, *Diz. della musica sacra e profana* (Venedig [3]1830): Spartito. È quel libro in cui sono scritte tutte le parti vocali e strumentali.

IV. (1) Unter dem ASPEKT DER ZWECKBESTIMMUNG entstanden Bezeichnungen wie Dirigier-, Studien-, Chor-, Sing-, Spiel- und Lese- bzw. Mitlese-Partitur.

(a) Durch die kleinformatige Publikationsform von Partituren kam die Bezeichnung Taschenpartitur auf. Nach vereinzelten Versuchen kleinformatiger Partiturdrucke (z.B. einige Erstdrucke von Beethovens Werken: 4. Sinf. bei Simrock, 1823; 6. Sinf. bei Breitkopf u. Härtel, 1826; 7. Sinf. bei Steiner u. Co., 1816) war es insbesondere *Payne's kleine Partitur-Ausgabe* (Lpz. 1886ff.), die dieser Publikationsform zu Ansehen und Bedeutung verhalf.

Die Bezeichnung Taschenpartitur (engl. pocket score, frz. partition de poche, ital. partitura tascabile), eine analoge Bildung zu ‚Taschenbuch‘, ist seit etwa 1925 auf dem Umschlag der Taschenpartitur-Ausgaben des Wiener Philharmonischen Verlages zu finden. Die allgemeinere Bezeichnung ‚Kleine Partitur‘ (engl. miniature score, frz. petite partition) dagegen hat als Terminus keine größere Bedeutung erlangt (vgl. *Handb. d. mus. Literatur*, hg. von Fr. Hofmeister, XVI [Lpz. 1924] und XVII [Lpz. 1929]; Angaben bei den Ausgaben des Verlages Eulenburg und des Wiener Philharmonischen Verlages). Für die kleine Publikationsform wird auch die Bezeichnung Studienpartitur verwendet, die ihrerseits die Bezeichnung der großformatigen Partitur als Dirigierpartitur (engl. conductor score) hervorgerufen hat. Während Taschenpartitur mehr die PUBLIKATIONSFORM und preiswerte, äußere Aufmachung betont, weist Studienpartitur mehr auf die FUNKTION dieser Partituren hin; Studienpartituren dienen nämlich dem Studium eines mus. Werkes vor, während oder nach einer Aufführung, als Ersatz für das Anhören, als Hilfsmittel im Kompositions- oder Dirigierunterricht sowie der Vorbereitung einer Einstudierung.

(b) Die BESCHRÄNKUNG AUF DAS MITLESEN beim Anhören der Musik drückt die Bezeichnung Mitlese-Partitur aus:

K. Stockhausen, *Hymnen. Elektronische u. Konkrete Musik. Mitlesepartitur* (London 1968): Die vorliegende Partitur ist zum Mitlesen beim Anhören des Tonbandes oder der Schallplatte bestimmt. Sie wurde vom Komponisten nach Fertigstellung des Tonbandes mit Hilfe von Kopfhörern, Klavier und Stopuhr hergestellt... Außer dieser Tonbandübertragung gibt es zwei Bücher mit allen Arbeitsaufzeichnungen, die in einer Realisationspartitur veröffentlicht werden sollen.

Die Mitlese- oder Lese-Partitur (engl. score for reading, frz. partition à lire) stellt das nachträglich erstellte Protokoll einer Aufführung bzw. Aufnahme einer Komposition dar. Sie verwendet die für die Komposition übliche mus. Notation und ist deshalb nicht wie die Hörpartitur (IV. (3)) in erster Linie für den Laien gedacht. Sie erfüllt im Bereich der elektronischen Musik eine Aufgabe, die sonst die Taschen- und Studienpartitur erfüllt, da für die Komposition elektronischer Musik zunächst nur eine Realisationspartitur (V. (2)) vorliegt.

(2) REDUZIERTE FORMEN DER PARTITUR, d.h. nicht alle Stimmen der betreffenden Komposition enthaltend, stellen im allgemeinen sowohl die Chorpartituren als auch die Sing- und Spielpartituren dar, von denen sich die Klavierpartituren unterscheiden.

(a) Die Chorpartitur (als Terminus seit Ende des 19. Jh.) enthält die Chorstimmen eines Werkes in Partituraufzeichnung und dient dem Chorsänger anstelle der sonst üblichen Chorstimmen. Chorpartituren, die auch vokale Solostimmen enthalten, werden als Singpartituren bezeichnet; vgl. *Jahresverz. d. dtsch. Musikalien u. Musikschriften 1951* (Lpz. 1953). Bei einem Werk für Chor allein ist die Chorpartitur identisch mit der vollen Partitur. Chor-, Sing- und Spielpartituren sind Partituren, die dem Sänger bzw. Spieler den notwendigen Einblick in den mus. Satz geben und eine Hilfe beim Einstudieren und Aufführen sein sollen. Sing- und Spielpartituren sind zuerst im Zusammenhang mit der sogenannten Jugendmusik entstanden. Ist die Kenntnis der Partitur, d.h. aller Stimmen der Komposition, für den einzelnen Musiker eine Voraussetzung während der Aufführung bzw. für das Zusammenspiel, so ist die Spielpartitur im allgemeinen eine volle Partitur (vgl. etwa H. Holliger, *Trio für Oboe, Viola und Harfe*, Mainz 1971).

(b) Der Terminus Klavierpartitur kann eine bestimmte Art des Klavierauszugs oder eine bestimmte Art der Übertragung eines Werkes für Klavier oder die vollständige Partitur bezeichnen. Fr. Liszt, *Thematisches Verz. d. Werke, Bearbeitungen u. Transcriptionen von Fr. Liszt. Neue vervollständigte Ausg.* (Lpz. 1877, 57ff.), verwendet ‚Clavier-Partitur‘ bewußt neben anderen Bezeichnungen (z.B. Bearbeitung, Paraphrase, Transkription) für eine ganz bestimmte Art von Klavierübertragungen. In der Titelfassung *Symphonies de Beethoven. Partition de Piano...* (Lpz. 1864/65) wählt Liszt den frz. Ausdruck, der sonst den Klavierauszug bezeichnet; vgl. etwa Beethovens *Fidélio, ... Partition de Piano* (Paris 1826). Er verwendet die Bezeichnung Klavierpartitur für diejenige Art von Klavierauszug, welche die Orchesterwirkung eines Stückes auf dem Klavier zu reproduzieren sucht. Gelegentlich wird jedoch Klavierpartitur auch gleichbedeutend mit Klavierauszug verwendet, besonders wenn oberhalb des Klavierparts Vokal- und/oder Instrumentalstimmen partiturmäßig (meist in kleinerem Druckbild) notiert sind. Klavierauszug (ital. estratto per il pianoforte, im Sprachgebrauch des 20. Jh. auch spartito [nach *Enciclopedia della musica* IV (Mailand 1964), 261], frz. partition de piano bzw. partition chant et piano) meint eigentlich einen „Auszug (im Sinn einer Auswahl) aus der Partitur für das Klavier“. Bemühungen um einen Klavierauszug, besonders von sehr komplexen und stimmenreichen Orchesterwerken, der dem Spieler möglichst viel von der Partitur bietet, führten zum Partitur-Auszug auf zwei bis sechs Systemen in der Art eines Particells (vgl. F. Müller-Rehrmann, *Warum Partiturauszüge?*, Die Musikwoche IV [1936], H. 11, 12, 14 u. 15).

*

Exkurs: Mit Partiturauszug wird nach Müller-Rehrmann, *op. cit.*, „eine Art Zwischenglied zwischen Originalpartitur und Klavierauszug“ bezeichnet. „Zur Darstellung im Partiturauszug werden gerade so viel Systeme gewählt, als nötig sind, um alles wesentliche partiturgetreu, ohne überflüssige Verdoppelungen darzustellen“. Das Particell (auch Partizell, von ital. particella, Teilchen) ist die schriftliche Aufzeichnung eines Vorstadiums der Komposition, der Entwurf der endgültigen Partitur. Soweit es sich um die Skizzierung auf nur zwei Notensystemen handelt, spricht man auch von einer Klavierskizze. Das Particell enthält das Wesentliche der Partitur und dient als Grundlage für die Instrumentierung bzw. Orchestrierung; es stellt eine Kompositions- oder Instrumentationsskizze dar, die der Vorbereitung der Partitur dient. Das Verfahren, eine Komposition zuerst in Form eines Particells zu entwerfen, wird bereits bei H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung z. Compos.* II (Lpz. 1787) beschrieben (96ff.: Aufschreiben des Entwurfs; 124ff.: Aufschreiben in Partitur). R. Wagner, *Mein Leben* III (entstanden 1865–70; München 1911), schildert selbst, wie sich seine Art der Skizzierung mehr der Partiturform annähert:

Was die Technik meiner Arbeit betraf, gerieth ich sofort in Verlegenheit, jenes im Halbtraume zu Spezzia konzipirte Orchestervorspiel [sc. zu Rheingold] in meiner gewohnten Art der Skizzirung auf zwei Linien aufzuzeichnen. Ich musste sofort zum vollständigen Partitur-Formular greifen; dadurch wurde ich zu einer neuen Art meines Skizzirens überhaupt ver-

leitet, wonach ich nur die allerflüchtigsten Bleistift-Umrisse für die sofortige Bearbeitung in der vollständigen Partitur entwarf (599).

Verschiedene „Skizzierungsweisen orchestraler Werke" stellt J. Chr. Lobe, *Lehrbuch d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1855, 197ff.) vor. Auf Entstehung und Vorkommen des Terminus Particell(a) kann hier nicht weiter eingegangen werden, da Vorarbeiten weitgehend noch fehlen (vgl. auch Art. *Particella,* RiemannL, Sachteil, Mainz 1967).

*

Fr. Chrysander bezeichnet die reduzierte Partitur für den Begleiter am Cembalo als ‚Cembalo-Partitur' (Vorw. zu *Rinaldo,* in: *G. Fr. Händel's Werke* LVIII, Lpz. 1896):

Letztere [sc. eine Abschrift für den Begleiter am zweiten Cembalo] enthält aber nicht die vollständige Partitur, sondern nur das, was der Cembalist nöthig hatte, um nach damaliger Weise die Aufführung zu begleiten; ich bezeichne seinen Part als Cembalo-Partitur (IV).

Diese Cembalo-Partitur besteht aus dem (bezifferten) Baß sowie gegebenenfalls aus den auf eigenen Systemen hinzugefügten Solostimmen. Diese Art der reduzierten Partitur war im 17. und 18. Jh. eine weitverbreitete Form vor allem auch von Direktionsstimmen und stellt einen Vorläufer des späteren Klavierauszugs dar. Ein Teil der Opern Lullys wurde in Paris seit 1708 in reduzierter Partitur gedruckt. Die vollständige Partitur wird in der 2. Hälfte des 18. Jh. in Frankreich als Partition générale bezeichnet (vgl. J. Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken J. B. Lullys,* Tutzing 1961, 17). Im Engl. ist vocal score (Klavierauszug der Instrumentalstimmen und partiturmäßige Notierung der Vokalstimmen) und piano score (Klavierauszug von Instrumentalwerken) zur Bezeichnung des Klavierauszugs üblich. Die ital. Bezeichnung für Klavierauszug kann auch durch „ridotta [sc. partitura] per il pianoforte" umschrieben werden. Wegen der Verwendung von Partitur (Partitura, Partition, Score) im Zusammenhang mit Bezeichnungen für reduzierte Formen der Partitur (s. oben II. (1) u. (2)) können verdeutlichende Attribute hinzutreten:

Vollständige Partitur (Beethoven, op. 91 u. 92, Wien 1816; vgl. auch: Händels Werke „in vollständiger Original-Partitur" hg. von J. O. H. Schaum, Berlin um 1825); Full score; Grande partition (Anfang 19. Jh.; wohl im Gegensatz zur Direktionsstimme als reduzierter Form der Partitur); Partition d'orchestre, Partitura d'orchestra.

Als Klavier- bzw. Orgelpartituren werden auch die im 16. Jh. gedruckten Partituren für den Spieler am Tasteninstrument bezeichnet; vgl. J. Wolf, *Hdb. d. Notationskunde* II (Lpz. 1919, 276) und W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik* (Lpz. 1962, 19ff.).

(3) Die Bemühungen um eine auch FÜR LAIEN UND MUSIKLIEBHABER LESBARE PARTITUR führten einerseits zur Einheitspartitur als Vollform der Partitur und andererseits zur Melodic line score als extrem reduzierter Form. Im Zusammenhang mit der elektronischen Musik entstand die Hörpartitur.

(a) H. Stephani ließ 1905 erstmalig eine „Partitur in einheitlicher 𝄞 -Aufzeichnung" drucken (*Ouverture zu „Manfred" von R. Schumann,* Bln 1905). Die von ihm im Vorw. Einheitspartitur genannte Partitur zeigt alle Stimmen einheitlich im Violinschlüssel notiert:

Sämtliche Instrumente sind im Violinschlüssel, die Bläser ihrem wirklichen Klange nach gegeben... Die Forderung, durch absolute Eindeutigkeit gleicher, oktavgekennzeichneter Notenstellungen eine vollkommene Einheitsapperzeption, zugunsten psychologischer größtmöglicher Erleichterung des Lesens, und dadurch eine Verallgemeinerung des Partiturstudiums herbeizuführen, ist seit 1901 von dem Unterzeichneten erhoben worden... Möge die Einheitspartitur... dazu beitragen, das Bedürfnis nach großer Kunst anzuregen, es von dem Zufall einer Aufführung unabhängig zu machen und das Verhältnis zwischen Laien und Kunst wieder inniger zu knüpfen.

Gelegentlich wird die Einheitspartitur auch als Laienpartitur bezeichnet (vgl. F. Weingartner, *Die Laienpartitur,* Die Musik IV, 1904/05, 3ff., u. VI, 1906/07, 353ff.).

(b) Die Melodic line score („Melodielinienpartitur"), auch Line score, ist die Bezeichnung für eine im 20. Jh. in den USA entwickelte Hilfe für das Musikhören von Laien, vor allem von Kindern und Jugendlichen. Sie stellt eine Reduktion auf eine im allgemeinen einzige Melodielinie dar:

G. I. Goewey, *An experimental study of the effectiveness of the melodic line score approach to music listening in developing musical literacy in general college students* (Diss. Boston Univ. 1969): A melodic line score is the reduction of a full score to one line containing what is subjectively felt to be the most important melodic material at any given moment. ...the melodic line score provides a continuos thread from beginning to end of a composition. Occasionally the line score will contain two lines at the same time on the same staff (16f.).

Die Melodielinienpartitur wird fast ausschließlich auf Instrumentalwerke aus dem 18. und 19. Jh. angewendet.

(c) Die Hörpartitur (engl. aural score) will dem Laien der die von den Komponisten verwendete mus. Notation nicht lesen kann, einen Zugang vor allem zur elektronischen Musik ermöglichen. Einige wenige einfache Symbole und bestimmte Farben treten an die Stelle der ursprünglichen Notation. Die Grundlagen für das Herstellen der Hörpartitur sind meßtechnische Aufzeichnungen sowie Diagramme der Lautstärke und des Frequenzspektrums.

E. Karkoschka, Vorw. zu G. Ligeti, *Artikulation. Elektronische Musik. Eine Hörpartitur von R. Wehinger* (Mainz 1970): Die erste Aufgabe der Hörpartitur ist es deshalb, dem Hörer grundlegende Informationen zu liefern, die das weitere Eindringen entscheidend erleichtern, möglichst auch anregen soll. Da Hörpartituren ohne Kenntnis der Notenschrift gelesen werden können und verbale Hilfen für Leser und Hörer bieten, kann man von dieser Aufzeichnungsform erwarten, daß sie neuer, aber auch anspruchsvoller alter Musik Hörerkreise erschließt, die bisher keinen Zugang zu solcher Musik gefunden haben. Dieser soziale Aspekt erscheint heute besonders wichtig... In der vorliegenden Hörpartitur wurden das erste Mal auch Farben verwendet, wodurch zugleich mehr Möglichkeiten der Differenzierung und bessere visuelle Plastik erreicht wurden.

V. Die besondere Art der Aufzeichnung von Kompositionen elektronischer Musik hat einerseits zur allgemeinen Bezeichnung Elektronische Partitur und andererseits zu speziellen Bezeichnungen wie Realisationspartitur und Aufführungspartitur geführt. Der Terminus Partitur findet auch bei solchen Aufzeichnungen von Kompositionen Anwendung, die nicht mehr mit den traditionellen Notationsformen auskommen.

(1) Die schriftliche Aufzeichnung von neuerer Musik seit ca. 1950 (z.B. elektronische Musik, Music for tape, Musique préparée) hat neue Arten und Formen der Notierung hervorgebracht bzw. notwendig gemacht. Häufig wird die Art der schriftlichen Fixierung von Kompositionen, die nicht mehr mit der herkömmlichen Notation geleistet werden kann, pauschal als graphische Notation (vgl. M.Kagel, *Die Himmelsmechanik*, Wien 1965) oder mus. Graphik bezeichnet. Aus drucktechnischen Gründen ist die Edition der Werke solcher Musik im allgemeinen eine fotomechanische Reproduktion der Hs. des Komponisten. Anregungen für die Notation haben u.a. technische Zeichnungen, drehbuchartige Regiebücher (vgl. M.Kagel, *Staatstheater*, London 1971) und Diagramme aus dem technisch-physikalischen Bereich (vgl. K.Stockhausen, *Elektronische Studien. Studie II*, Wien 1956) gegeben. Die diagrammartige Darstellungsmethode (rechtwinkliges Koordinatensystem) der Partitur wird verwendet, soweit es um die Darstellung synchron verlaufender Ereignisse geht. Neben die senkrechten Striche tritt als neues Hilfsmittel die Zeitskala (unter Umständen verbunden mit der Angabe der benötigten Bandzentimeter) und das Frequenzdiagramm. Im allgemeinen wird der Terminus Partitur für ALLE ARTEN UND FORMEN DER SCHRIFTLICHEN FIXIERUNG EINER KOMPOSITION beibehalten. Die Partitur ist ganz allgemein die Anleitung zur Aufführung einer Komposition.

M.Kagel, *Prima vista für Diapositivbilder u. bestimmte Schallquellen (1962/64)* (London 1971): Keine bestimmte Art von Schallquellen ist vorgeschrieben... Die nachfolgenden 25 Partiturseiten zeigen eine genaue Abbildung der Diapositive, welche in beliebiger Reihenfolge während einer Aufführung zu projizieren sind. (Statt des herkömmlichen Stimmenmaterials stellt der Verlag zwei [oder mehr] vollständige Sätze von Diapositiven als Leihmaterial zur Verfügung)... Die Klangproduktion eines Ensembles wird durch die Projektion der Diapositive des anderen Ensembles ausgelöst.

(2) Die verschiedenen Funktionen der Partitur von Kompositionen elektronischer Musik umschreiben die Bezeichnungen Realisationspartitur und Aufführungspartitur. Für die Aufführungs-Partitur besteht bei elektronischer Musik zunächst keine Notwendigkeit. Der Kompositionsakt impliziert die Interpretation und damit jede einzelne Aufführung. Die Realisationspartitur (engl. realisation score, frz. partition électronique) ist die TECHNISCHE ARBEITSANWEISUNG ZUR HERSTELLUNG EINER TONBANDAUFNAHME, sie ist eine REALISATIONSBESCHREIBUNG. Zur technischen Realisation der Komposition genügen im allgemeinen numerische Angaben in Verbindung mit Diagrammen für die Dynamik und das Frequenzspektrum. Die Realisationspartitur hat nur die Funktion einer Arbeitsanweisung. Als ergänzender Partiturtyp kann einerseits die Lese- bzw. Hörpartitur (s. oben IV. (1) (b) u. (3) (c)) und andererseits die Aufführungspartitur hinzutreten.

Die Aufführungspartitur ist ein NACHTRÄGLICH ERSTELLTES PROTOKOLL DER AUFNAHME EINER KOMPOSITION, die in einer Realisationspartitur beschrieben ist. K.Stockhausen hat für die 2. Fassung seiner *Kontakte für elektronische Klänge, Klavier u. Schlagzeug* eine Aufführungspartitur (engl. performance score; frz. partition instrumentale) hergestellt. Sie hat speziell die Funktion, den beiden Instrumentalisten zur Synchronisation ihres Spiels während der Tonbandwiedergabe der 1. Fassung *Kontakte. Elektronische Musik* zu dienen. Alle Ergebnisse der Realisationspartitur sind zu diesem Zweck in der oberen Fläche der Aufführungspartitur graphisch vereinfacht dargestellt:

K.Stockhausen, *Kontakte* (Realisationspartitur, London 1968; Aufführungspartitur, London 1966 u. 1968): Die Herstellung des 4-Spur-Tonbandes ist in einer Realisationspartitur beschrieben. Für die zweite Fassung wurde zum 4-Spur-Tonband eine Aufführungspartitur für zwei Instrumentalisten (Schlagzeuger, Pianist) komponiert. Diese Fassung ist bestimmt für Aufführungen in Sälen mit Instrumentalspiel und gleichzeitiger Wiedergabe des 4-Spur-Tonbandes... Die Aufführungspartitur dient den Instrumentalisten zur Synchronisation ihres Spiels mit der Tonbandwiedergabe. Auf die obere, von zwei stärkeren Linien eingefaßte Fläche jener Seite ist eine schematische Darstellung des elektronischen Teils gezeichnet... Unterhalb dieser schematischen Darstellung ist notiert, was der Schlagzeuger zu spielen hat. Das untere System gilt dem Pianisten, der Klavier und einige Schlaginstrumente spielt.

Lit.: O.KINKELDEY, Orgel u. Klavier in d. Musik d. 16.Jh., Lpz. 1910; R.SCHWARTZ, Zur Partitur im 16.Jh., AfMw II, 1919; J.WOLF, Hdb. d. Notationskunde II, Lpz. 1919, 303ff.; E.LOWINSKY, Early scores in manuscripts, JAMS XIII, 1960; H.G.HOKE, Art. Partitur, MGG X, 1962; H.HAACK, Art. Partitur, in: RiemannL Sachteil, 1967; KL. HALLER, Partituranordnung u. mus. Satz (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. XVIII), Tutzing 1970, bes. 56ff.; Mus. Edition im Wandel d. hist. Bewußtseins, hg. v. Thr. G.Georgiades (Musikwiss. Arbeiten XXIII), Kassel 1971, bes. 203ff.

Klaus Haller, München 1976

Pastorale

ital. und franz. Adjektiv und Substantiv pastorale, abgeleitet von lat. pastoralis, zu den Hirten gehörig, hirtenmäßig, schäferisch; dtsch. Pastorale, als Femininum und als Neutrum gebraucht; engl. pastoral bzw. pastorall;
franz. pastourelle bzw. pastorelle, pastorela, pastoreta und ital. pastorella, junge Hirtin, Hirtenmädchen, junge Schäferin;
als Terminus der Theologie bezeichnet Pastoral- und pastoral den Bereich der Seelsorge, substantivisch den Bischofsstab; in der Kunstgeschichte die Darstellung von Hirtenidyllen im weitesten Sinn.

I. Der um 1170 in Frankreich aufkommende Ausdruck Pastourelle gewinnt seine Bezeichnungsfunktion im Kontrast zur höfischen Minnelyrik aus der PROJEKTION EROTISCHER STOFFE IN EINE LÄNDLICHE UMGEBUNG.
(1) Als Bestandteil der Troubadour- und Trouvèrekunst ist Pastourelle der Name für eine höfische Sang- und Dichtweise in dialogischer Form, die das AMOURÖSE ABENTEUER eines Edelmannes mit einer Schäferin zum Inhalt hat.
(2) Im 19. Jh. wird rückblickend im Zusammenhang mit der Volksliedforschung eine Erweiterung des Begriffsinhalts auf die DEUTSCHE MINNESANG- UND VOLKSLIEDKULTUR DES MITTELALTERS vollzogen.

II. Im Kontext der Beschäftigung mit antiken Schriftstellern wie Theokrit und Vergil steht seit der Mitte des 15. Jh. und bis ins 19. Jh. hinein der Ausdruck Pastorale in Zusammenhang mit einer IDYLLISCHEN ÜBERHÖHUNG DES SCHÄFER- UND HIRTENLEBENS WIE AUCH ALLGEMEIN DES LÄNDLICHEN LEBENS in den unterschiedlichsten literarischen und musikalischen Gattungen.
(1) Einerseits umfaßt der Begriff Pastorale die SZENISCHE DARSTELLUNG DES CHARAKTERISTISCHEN HIRTENMILIEUS.
(2) Andererseits ist er seit dem ausgehenden 16. Jh. auch gebräuchlich für Werke, die VERMEINTLICH ORIGINÄRE HIRTENMUSIK nachahmen oder auf sie zurückgreifen.
(3) Im 19. Jh. ist eine ZUSAMMENFÜHRUNG BEIDER BEGRIFFSMERKMALE zu beobachten, wobei der Akzent auf die tonmalerischen oder programmusikalischen Verfahrensweisen gelegt wird.
(4) Hinzu kommt eine Verwendung für einen TANZ, der ebenfalls im Ländlichen, sei es auf Hirten, sei es auf Bauern bezogen, angesiedelt ist.

III. Ausgehend von dem Begriffsverständnis von Pastorale als Hirtenmusik erscheint der Ausdruck im frühen 17. Jh. IN VERBINDUNG MIT WEIHNACHTEN.
(1) Konkret wird Pastorale in Bezug auf das MUSIZIEREN DER HIRTEN AN DER KRIPPE VON BETHLEHEM gebraucht.
(2) Vereinzelt benennt der Ausdruck MUSIKALISCHE EINLAGEN ZUR WEIHNACHTSZEIT IM BEREICH DER KIRCHENMUSIK.
(3) Seit 1650 wird mit dem Terminus im alpenländischen Raum, in Italien und in Böhmen und Mähren auch eine WEIHNACHTSMESSE bezeichnet.

IV. In der musiktheor. Lit. läßt sich seit dem ausgehenden 18. Jh. eine VERMISCHUNG DER BEGRIFFE UND IHRER INHALTE feststellen.

I. Der um 1170 in Frankreich aufkommende Ausdruck Pastourelle gewinnt seine Bezeichnungsfunktion im Kontrast zur höfischen Minnelyrik aus der PROJEKTION EROTISCHER STOFFE IN EINE LÄNDLICHE UMGEBUNG.

(1) Als Bestandteil der Troubadour- und Trouvèrekunst ist Pastourelle der Name für eine höfische Sang- und Dichtweise in dialogischer Form, die das AMOURÖSE ABENTEUER eines Edelmannes mit einer Schäferin zum Inhalt hat. Im Gegensatz zu anderen literarisch-mus. Gattungen bezieht sich der Name Pastourelle jedoch nicht auf die äußere Form, sondern auf einen ganz bestimmten Inhalt: Ein Edelmann berichtet von einem erotischen Erlebnis, das er bei der Begegnung mit einer jungen Schäferin auf seinem Ritt durch das Land gehabt hat. Der Begriff Pastourelle steht von daher in engem Bezug zur höfischen Minnekultur. Insofern, als er ein stilisiertes Ausleben von erotischen Wünschen und Träumen im Rahmen einer ländlichen Umgebung benennt, verweist er als Gegenbegriff auf den starren Regelkodex der ritterlich-höfischen Gesellschaft.
Wohl zum ersten Mal begegnet der Ausdruck bei einer Aufzählung des Reisegefolges von König Marke in Verbindung mit „suns" („Melodien"), die Ritter und junge Edelmänner singen:

Thomas, *Roman de Tristan* (1175), Verse 1245–1249: A ce eis lur li chanberlangs. / Après lui espessist le rangs / De chevaliers, de dameisels, / D'ensegnés, de pruz e de bels; / Chantent bels suns e pastureles (ed. G. Bonath, München 1985, 178 f.).
(Danach ist da ihr Kämmerer; / nach ihm drängt sich dicht die Reihe / der Ritter, der Junker, / gebildet, voll Rittertugend und schön; / sie singen schöne Melodien und Pasturellen.)

Von Guiraut Riquier, der von etwa 1230 bis kurz vor 1300 lebte, ist ein Liederbuch erhalten, in dessen Titel auch „pastorellas" erwähnt werden:

Aissi comensen los cans d'En Guiraut Riquier de Narbona, en aissi cum es de canzos e de verses e de pastorellas, de retroenchas e de descortz e d'albas e d'autras diversas obras, enaissi adordenadamens cum era adordenat en lo sieu libre, del qual libre escrig per la sua man fon aissi tot translatat (zit. nach: Fr. Gennrich, Art. *Guiraut Riquier*, in: MGG V, 1110).

Daß Gottfried von Straßburg den Ausdruck pasturela als eine von verschiedenen Sang- und Dichtweisen jener Zeit erwähnt, weist darauf hin, daß der Begriff in diesen Jahren bereits außerhalb des franz. Sprachraums bekannt war:

Tristan u. Isold (um 1205/10), Verse 8064–8075: ir liren unde ir harpfenspil / sluoc si ze beiden wenden / mit harmblanken henden / ze lobelichem prise. / in Lut noch in Thamise / gesluogen vrouwen hende nie / seiten süezer danne hie / la duze Isot, la bele. / si sang ir pasturele, / ir rotruwange und ir rundate, / schanzune, refloit und folate / wol unde wol und alze wol (ed. G. Utzmann und W. Hoffmann, Darmstadt 1967, 225).
(Ihre Leier und ihre Harfe schlug sie vorzüglich von beiden Seiten mit ihren Händen, weiß wie Hermelin. Weder in Lut noch in Thamise haben jemals die Hände einer Dame die Saiten lieblicher geschlagen als [es] hier [geschah]. ... [Die liebliche Isôt, die schöne Isôt] sang herrlich ihre Pasturêle, ihre Rotruwange, ihre Rundate, Schanzune, Refloit und Folate [Übers. nach X. von Ertzdorff, D. Scholz und C. Voelkel, München 1979, 103].)

Über den Troubadour Cercamon, der in der ersten Hälfte des 12. Jh. lebte, berichtet eine kurze biographische Notiz aus einer ital. Handschrift des 13. Jh. (Paris, Bibl. Nationale, fr. 854), daß er aus der Gascogne stammte und „Verse und Pastoretas in der alten Art" verfaßt habe (vgl. auch J. Audiau, *La Pastourelle dans la poésie du Moyen-Age*, Paris 1923, XVIII, der in diesem Zusammenhang vermutet, daß mit der erwähnten alten Art eine volkstümliche im Gegensatz zu einer späteren höfischen, konventionellen Art gemeint ist):

Cercamons si fo uns joglars de Gascoingna, e trobet vers e pastoretas a la uzansa antiga. E cerquet tot lo mon lai on el poc anar, e per so fez se dire Cercamons (zit. nach: *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, hg. von G. Wolf u. R. Rosenstein, New York u. London 1983, 4).
(Cercamons war ein Spielmann aus der Gascogne und verfaßte Verse und Pastoretas in der alten Art. Und er durchwanderte die ganze Welt, so weit er konnte, und darum nannte man ihn Cercamons.)

Raimon Vidal de Bezandun teilt unterschiedlichen Liedgattungen verschiedene Sprachen zu, wobei er die franz. Sprache für besonders geeignet für Romanzen, Kehrreime und „pastorellas" hält. Bei Kanzonen, Sirventes und Versen dagegen sei die Sprache von Limousin (die altkatalanische Sprache) besser angebracht:

Regles de trobar (1. Hälfte d. 13. Jh.): Perque deves saber que la parladura francesa val mays, e es pus avinent a far romanc e retronxas et pastorellas; e aycellas de Lemosi valon mays a cansos, a serventes, a verses (zit. nach: P. Meyer, *Traités catalans de grammaire et de poétique*, Romania VI, 1877, 346).

Aus dem Jahr 1356 stammen die *Leys d'Amors* des Troubadours G. Molinier, wobei es sich um eine Grammatik und Poetik unter ethischen Gesichtspunkten handelt; den Auftrag dazu hatte ihm die „sobre gaya companhía del VII Trobadors de Tolosa", ein Konsistorium von sieben Troubadours, deren Kanzler Molinier war, vermutlich um das Jahr 1341 erteilt. Von diesem Werk sind zwei Manuskripte überliefert, deren eines aus drei und deren anderes aus fünf Büchern besteht. In der zuletzt erwähnten Edition findet sich eine Definition des Terminus Pastourelle. Nach der Erklärung der äußeren Form als eines Gedichts von sechs, acht, zehn oder mehr Strophen wird der Zweck des Inhalts genannt, wonach Dichtung mit dem Namen Pastourelle als eine Art Spottgedicht, in dem ein Mann und eine Frau (Ritter und Schäferin) sich gegenseitig verspotten, Vergnügen bereiten soll. Jedoch sei wichtig, daß man keine groben und moralisch schlechten Wörter verwende. Darüber hinaus erfordere diese Dichtungsart eine neue, angenehme und heitere Melodie und ein im Vergleich zu Vers und Canzone lebhaftes Tempo. Schließlich zählt Molinier verschiedene Pastourellen auf (hier meint er die Hirtinnen und nicht die Liedform), wie beispielsweise Kuh–, Gänse- und Ziegenhirtinnen; daneben nennt er auch eher ungewöhnliche Bereiche zum Hüten wie verschiedene Arten von Gärten. Besonders fallen an dieser Definition einerseits die Betonung des Spottcharakters und andererseits der moralische Anspruch auf (letzterer wird verständlich, wenn man bedenkt, daß im Mittelalter Lyrik mit der Bezeichnung Pastourelle zum Teil ausgesprochen derb war):

La diffinitios de pastorela. Pastorela es us dictatz que pot haver .VI. o .VIII. o .X. coblas o mays... E deu tractar d'esquern per donar solas. E deu se hom gardar en aquest dictat maiormen, quar en aquest se peca hom mays que en los autres, que hom no diga vils paraulas ni laias, ni procezisca en son dictat a degu vil fag; quar trufar se pot hom am femna e far esquern la un a l'autre, ses dir e ses far viltat o dezonestat. Pastorela requier tostemps noel so e plazen e gay, no pero ta lonc cum vers o chansos, ans deu haver so un petit cursori e viacier. E d'aquesta pagela son vaquieras, vergieras, porquieras, auquieras, crabieras, ortolonas, monias, et enayssi de las autras lors semblans (ed. R. Nelli u. R. Lavaud, *Les troubadours* II, o. O. 1966, 620 f.).

Gelegentlich finden sich auch in späterer Zeit Belege für den Begriff in der obengenannten Verwendung. So ist der Terminus noch im 16. Jh. nachzuweisen in dem *Livre de chansons... avec une*

pastorelle en forme de dialogue... (Antwerpen 1586) von J. de Castro. In Musiklexika findet der Begriff in der hier in Rede stehenden Bedeutung erst mit dem Beginn des 20. Jh. wieder Beachtung.

(2) Im 19. Jh. wird rückblickend im Zusammenhang mit der Volksliedforschung eine Erweiterung des Begriffsinhalts auf die DEUTSCHE MINNESANG- UND VOLKSLIEDKULTUR DES MITTELALTERS vollzogen.

Das Wort Pastourelle wird nun auch auf dtsch. Lieder des Mittelalters übertragen, die ungefähr den im letzten Abschnitt genannten Inhalt aufweisen. Dabei fällt auf, daß in den dtsch. Liedern im Gegensatz zu den franz. als weibliche Person keine Schäferin bzw. Hirtin (pastourelle) dargestellt ist, sondern eine junge Bäuerin oder eine Magd, die der Edelmann antrifft. Dieser Umstand könnte darin begründet sein, daß die Hirtentradition in den südeuropäischen Ländern stärker ausgeprägt war als in Deutschland, wo die bäuerliche Landwirtschaft dominierte.

Zum einen ist die Beschäftigung mit dem Begriff der Pastourelle, dessen Herkunft aus dem Franz. angenommen wird, von der deutlichen Abgrenzung gegen die als höherwertig empfundene deutsche Minnelyrik geprägt; damit hängt zusammen, daß der Terminus als ursprünglich volkstümliche und nicht als originär höfische Dichtung verstanden wird, als Niedere Minne im Gegensatz zur Hohen Minne:

W. Wackernagel, *Altfranz. Lieder u. Leiche* (Basel 1846): Zwei Dinge besonders weisen... auf franzoesischen Einfluss hin: dass man auch in Deutschland Lieder mit Namen... franzoesischer Pastourellen sang... und daß der Tannhäuser zwei Pastourellen in Leichform brachte... Der eigentliche Meister jedoch der deutschen Pastourellendichtung, der dem Hofe zugeführten Dorfpoesie ist Neidhart... (235 f.);

G. Ehrismann, *Gesch. d. dtsch. Lit. bis zum Ausgang d. Mittelalters*, Teil 2, 2/2 (München 1935): Der deutschen Auffassung von der Minne war die Pastourelle, das Huldigungsgespräch eines Ritters zur Gewinnung einer Bauerndirne, nicht gemäß... (203);

Aber die Minnelieder zeigen den Dichter [Gottfried von Neifen] nur von der e i n e n Seite, als Sänger der Hohen Minne. In unvereinbarem Gegensatz dazu steht seine zweite Art, die zur Niederen Minne in ihrer ungeschminktesten Form herabsteigt: die unverhüllte Zote vom Büttner..., die Pastourellen von der Garnwinderin... und von der Flachsschwingerin... (272).

Zum anderen besteht unter manchen dtsch. Germanisten die Ansicht, der Ausdruck habe seinen Ursprung im Mittellateinischen und bezeichne einen entsprechenden Dialog mit dem gleichen Inhalt wie unter I. (1) beschrieben, allerdings mit dem Unterschied, daß er im geistlichen Bereich angesiedelt ist und nicht Ritter und Schäferin, sondern ein Kleriker oder auch ein Edelmann und eine Nonne die Dialogpartner sind:

H. Brinkmann, *Entstehungsgesch. d. Minnesangs* (Halle 1926): Was ist nun älter: Werbung des Ritters oder des Mädchens?... Antwort auf diese Fragen erhalten wir vielleicht, wenn wir die mittellateinische Pastourelle heranziehen, den ältesten literarischen Vertreter der Gattung, den wir nachweisen können. Und da haben wir folgenden Entwicklungsgang... Grundlage ist der Dialog zwischen Mann und Frau, die dem geistlichen Kostüm gemäß hier als Kleriker und Nonne dargestellt werden. Im ältesten Beispiel, der *invitatio* des 10. Jahrhunderts, wirbt der Kleriker um Liebesgunst der Frau. ... Die Form des beschriebenen Hergangs entstammt dem Hohen Lied (67);

C. von Kraus, *Des Minnesangs Frühling* (Lpz. 1939): ... [Singer] deutet *Engellant* als „Himmel“ und hält die ganze Strophe für die Weigerung der Nonne als sponsa Christi aus einem größeren Gedicht, das die Werbungen eines vornehmen Herrn, der dem frommen Mädchen alle Herrlichkeiten der Welt in Aussicht stellte, wenn sie seinen Bewerbungen Gehör schenke, als Stoff hatte. Also eine Art geistlicher Pasturelle, wie sie in dem Cambridger Lied des 11. Jahrhunderts sowie in der Invitatio des 10. Jahrhunderts vorliegen (3).

II. Im Kontext der Beschäftigung mit antiken Schriftstellern wie Theokrit und Vergil steht seit der Mitte des 15. Jh. und bis ins 19. Jh. hinein der Ausdruck Pastorale in Zusammenhang mit einer IDYLLISCHEN ÜBERHÖHUNG DES SCHÄFER- UND HIRTENLEBENS WIE AUCH ALLGEMEIN DES LÄNDLICHEN LEBENS in den unterschiedlichsten literarischen und musikalischen Gattungen. Der Grund dafür, daß der Begriff Pastorale keineswegs gattungsspezifisch gebraucht wird, liegt darin, daß er immer dort erscheint, wo ländliches Leben positiv überhöht dargestellt werden soll. Was man in den Städten und an den Höfen vermißte, wurde auf ein Leben auf dem Land, in der Natur, übertragen, das damit zum Inbegriff wurde für ein Leben in Freiheit, Liebe und Frieden, ohne (moralische) Zwänge und Intrigen.

Über die Frage, ob von der franz. Pastourelle des Mittelalters zur ital. Pastorale des 15. Jh. eine Verbindung besteht, kursieren bis heute unterschiedliche Ansichten. Während man in ital. und franz. Musiklexika dazu neigt, einen Zusammenhang zwischen den beiden Begriffen zu sehen, wird ein solcher in dtsch. und englischsprachigen eher abgelehnt.

(1) Der Begriff Pastorale umfaßt die SZENISCHE DARSTELLUNG DES CHARAKTERISTISCHEN HIRTENMILIEUS.

Da seit der Antike das Bild des Hirtenlebens mit der Vorstellung von Singen und Musizieren über das Sujet der Liebe verknüpft ist, sei es zum Zeit-

vertreib, sei es, um die Herde zu beruhigen, oder auch, um sich gegenseitig im Wettkampf zu messen, muß die Aufführung einer Pastorale zumindest mit Musikeinlagen gedacht werden.
Ein Werk mit einem für die Gattung der Schäferdichtung eher ungewöhnlichen, da politisch-historischen Inhalt ist *Le Pastoralet* von einem unbekannten Dichter mit dem Pseudonym Bucarius. Darin werden reale Geschehnisse in ein idyllisches Hirtenmilieu übertragen und dadurch die Brutalität der Wirklichkeit abgemildert. Inhalt dieses Gedichtes ist der Mord, den Jean von Bourgogne im Jahr 1407 an Herzog Louis von Orléans begehen ließ. Zwar wurde das Werk vermutlich bereits in den 1420er Jahren geschrieben, doch ist es erst im Inventar des Hauses Bourgogne aus dem Jahr 1467 erwähnt (siehe J. Blanchard, *La pastorale en France aux XIVe et XVe siècles*, Paris 1983, 229, Anm. 107).
Der vermutlich erste Nachweis für den (hier noch lediglich die literarische Gattung bezeichnenden) Ausdruck favola pastorale in der Bedeutung eines Schäferspiels geht auf das Jahr 1513 zurück: B. Cavassico betitelte ein Werk als *Favola pastorale in lingua villanesca.* Zum ersten Mal substantivisch wurde das Wort Pastorale wahrscheinlich 1508 mit der *Pastorale* von P. J. di Gennaro (bzw. Jennaro) gebraucht. Im Anschluß daran bürgerte sich das Begriffswort in Italien und Frankreich zur Bezeichnung der Gattung ein:

A. Beolco il Ruzzante, *La Pastoral* (1518);
A. Beccari, *Il sagrifizio, favola pastorale* (1545);
A. Lollio, *Aretusa, comedia pastorale* (Ferrara 1563);
Fr. de Belleforest, *Pastorale Amoureuse* (Paris 1569);
Cl. de Bassecourt, *Tragecomedie pastoralle ou Mylas* (Anvers 1594);
P. Troterel, *L'Amour triomphant. Pastorale Comique* (Paris 1615).

Auch theoretisch setzte man sich im 16. Jh. mit dem Begriff der Pastorale auseinander. G. Guarini erklärt den Ursprung des Terminus aufgrund der dargestellten Personen aus der Ekloge und der Satire der Antike, betont in seiner durchaus fragwürdigen Apologie aber gleichzeitig, daß es ihn noch nicht in der Antike gegeben habe und er daher für eine neue Dichtungsgattung stehe:

Verrato secondo (Florenz 1593): La favola pastorale, avvegna che in quanto alle persone introdotte riconosca la sua primiera origine E DALL'ECLOGA E DALLA SATIRA *DEGLI ANTICHI*, niente di meno, in quanto alla forma e all'ordine, si può chiamar poema moderno, essendo che non si truovi appresso l'antichità di cotal favola alcun esempio greco o latino (zit. nach: G. Carducci, *Opere*, Bd. XV, Bologna 1905, 425).

In seinem *Compendio della Poesia Tragicomica* (hs. 1601) erklärt Guarini anhand des Ausdrucks tragicommedia pastorale die Bedeutung und Funktion des Adjektivs pastorale. Während sich das Substantiv tragicommedia auf den Charakter des jeweiligen Werkes beziehe, verweise pastorale ergänzend darauf hin, daß die dargestellten Personen Hirten seien und keine Stadtbewohner:

Il ‚pastorale' nel *Pastor fido* non si dé' prender per sustantivo significante favola separata dalla tragicommedia, ma per aggiunto di ‚tragicommedia', composta di pastorali persone a differenza di quelle che rappresentano cittadini. Conciosiacosachè la voce ‚tragicommedia' ci dimostra la qualità della favola e la voce di ‚pastorale' quella delle persone che in essa si rappresentano, le quali, perciocchè potevano essere cittadine, volle il poeta che si sapesse ch'eran pastori (zit. nach: S. Stamnitz, *Prettie Tales of Wolues and Sheepe. Tragikomik, Pastorale u. Satire im Drama d. engl. u. ital. Renaissance*, Heidelberg 1977, 39).

Aus dem Jahr 1590 ist überliefert, daß T. Tassos Schäferspiel *Aminta* mit Musik aufgeführt wurde: Donna Caterina, die Mutter der Dichterin Laura Guidiccioni, bezeichnet in einem Brief an ihren Sohn vom 3. Februar 1590 *Aminta* als „pastorale" und erwähnt, daß die Prinzessinnen und Damen am herzoglichen Hof für eine zum Karneval geplante eigene Aufführung dieses Werkes Madrigale als mus. Einlagen wünschten:

Le principesse con le dame di palazzo fan loro stesse la pastoral del Tassino questo carnevale, e voglion madrigali per musiche... (zit. nach: A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Bd. I, Turin 1903, 51).

Welche positive Konnotation der Begriff der Pastorale im 16. Jh. beinhaltet, soll das folgende Zitat belegen. A. Ingegneri verbindet mit dem Ausdruck Pastorale eine ländliche Ausschmückung der Bühne und „eher anmutige als prächtige Kleider", was einen besonders schönen Anblick biete, und eine Sprache, die gleichermaßen Ohr und Verstand in besonderer Weise anspreche; darüber hinaus verfügten Stücke mit dieser Bezeichnung über die Spannbreite von tragischer Schwere bis hin zu komischen Effekten und stellten somit eine Mischform zwischen Tragödie und Komödie dar, was bei den Zuschauern besonderes Wohlgefallen hervorrufe:

Della poesia rappresentativa. Discorso (Ferrara 1598): Restano adunque le pastorali, le quali, con apparato rustico e di verdura e con abiti più leggiadri che sontuosi, riescono alla vista vaghissime; che co 'l verso soave e colla sentenza dilicata sono gratissime agli orecchi e all'intelletto; che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica..., patiscono acconcissimamente certi ridicoli comici; che, admettendo le vergini in palco e le donne oneste, quello che alle comedie non lice, danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse; e che insomma, come mezzane fra l'una e l'altra sorte di poema dilettano a maraviglia altrui... (ed. M. L. Doglio, Ferrara 1989, 7).

Was das mus. Element bei Bühnenstücken mit der Bezeichnung Pastorale betrifft, so kann es nach einer anderen Abh. Ingegneris als Intermedium oder als Begleitung eines Intermediums eingesetzt werden. Dabei sei reine Vokalmusik der gemisch-

ten Vokal- und Instrumentalmusik vorzuziehen, vorausgesetzt, daß man bei ersterer den Text besser verstehe und „keine Silbe in den Fugen und den vielen Auszierungen, die man heutzutage anwendet", verpasse. Außerdem diene die Musik zwischen den Akten dazu, dem durch die Aufmerksamkeit bei der Handlung erschöpften Geist Erholung zu verschaffen:

Del modo di rappresentare le favole sceniche. Trattato (Ferrara 1598): Vengo alla musica, ...la quale, nelle comedie e nelle pastorali che non avranno cori, sarà ad arbitrio altrui, per servire per intermedi overo accompagnarli in modo ch'essi riescano più dilettevoli... E 'l concerto degl'istromenti colle voci sia di tanto maggior piacere agli orecchi degl'ascoltanti, quanto ei sarà più vario e più novo l'una dell'altra fiata. E s'egli consterà talora di voci umane solamente, questo per aventura sembrerà il più soave di tutti gli altri, purché le parole vengano bene intese, né se ne perda sillaba nelle fughe e nelle tante diminuzioni che s'usano al giorno d'oggi. Ed è da avvertire che, essendosi data la musica alle rappresentazioni fra l'un atto e l'altro per porger alquanto di riposo agl'intelletti affaticati nell'attenzione prestata alla favola sin allora, conviene ch'ella sia tale ch'in lei le menti ritrovino quiete e dolcezza e non che, per trarne il desiderato gusto, lor faccia di mestieri affannarsi altrettanto quanto nel capir l'azione (loc. cit., 31).

In seiner in neapolitanischem Dialekt verfaßten Erzählung läßt G. C. Cortese in einem Festmahl anstelle von Speisen verschiedene Dichtungsgattungen auftragen, darunter auch Pastoralen, die er von den Eklogen getrennt aufzählt; dabei spielt er auf Protagonisten aus berühmten Schäferdramen jener Zeit (von Guarini, G. Bonarelli und Tasso) an:

Viaggio di Parnaso (Neapel 1621), Canto quinto, Vers 15: Vennero l'antepaste, buone assaie, / E d'egroche e de farze e pastorale, / De li quale a bezzeffa se magnaie / Perch'erano bazzoffia prencepale: / De Mertillo le deta se leccaro, / De Fille e Filarminno, che cchiú bale, / E d'Adminta, ch'è cosa da Segnure; / L'autre lassaro pe li serveture (*Opere poetiche*, hg. von E. Malato, Bd. I, Rom 1967, 338 f.).
(Es wurden sehr gute Vorspeisen aus Eklogen, Farcen und Pastoralen aufgetragen, von denen man reichlich aß, weil es eine ausgezeichnete Suppe war. Von Mirtillo leckten sie sich die Finger, von Filli und Filarmino, die mehr wert sind, und von Aminta, was eine Sache für vornehme Leute ist; die anderen Dinge ließen sie für die Diener übrig.)

Auch in England bestand im 16. und 17. Jh. großes Interesse an Schäferdichtung, was nicht nur in entsprechenden Werken, sondern auch in theoretischen Abh. über diese Gattung zum Ausdruck kommt. Dabei fällt auf, daß gerade in diesem Land der Terminus Pastorale mit der Forderung nach dem Bezug zum wirklichen Leben verknüpft war. So weist für Ph. Sidney der Begriff auf Realitätsnähe und didaktischen Charakter hin im Gegensatz zu der durch „liederliche Stückemacher und Bühneninhaber... hassenswert" gewordenen Komödie. Während Werke mit dem Titel Pastorale in der Verkleidung von harmlosen Erzählungen aus dem Hirtenmilieu wirkliches menschliches Elend und Fehlverhalten aufzeigten, würden in der Komödie Fehler und Laster der Menschen in unrealistischer Weise derart ins Lächerliche gezogen, daß ein didaktischer Zweck nicht erfüllt werden könne:

An Apology for Poetry, or The Defence of Poesie (vermutlich zw. 1579 u. 1586): Is it then the Pastoral poem which is misliked?... Is the poor pipe disdained, which sometimes out of Meliboeus' mouth can show the misery of people under hard lords or ravening soldiers? And again, by Tityrus, what blessedness is derived to them that lie lowest from the goodness of them that sit highest; sometimes, under the pretty tales of wolves and sheep, can include the whole considerations of wrong-doing and patience; sometimes show that contention for trifles can get but a trifling victory... No, perchance it is the Comic, whom naughty play-makers and stage-keepers have justly made odious... Only thus much now is to be said, that the Comedy is an imitation of the common errors of our live, which he representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be, so as it is impossible that any beholder can be content to be such a one (ed. G. Shepherd, Edinburgh 1965, 116 f.).

J. Fletcher definiert Pastorale als eine Darstellung von Schäfern und Schäferinnen mit all ihren Handlungen und Leidenschaften und legt großen Wert darauf, daß die Personen und ihr Verhalten ganz naturgetreu gezeichnet sind und nicht in irgendeiner Weise künstlich ausgeschmückt werden:

The Faithful Shepherdess (1628), Abschn. *To the Reader*: Understand therefore a pastorall to be a representation of shepheards and shephearddesses, with their actions and passions, which must be such as may agree with their natures, at least not exceeding former fictions, and vulgar traditions: they are not to be adorn'd with any art, but such improper ones as nature is said to bestow, as singing and Poetry, or such as experience may teach them, as the vertues of hearbs, and fountaines: the ordinary course of the Sun, moone, and starres, and such like (*The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, Bd. III, ed. F. Bowers, C. Hoy u. a., Cambridge 1976, 497).

S. Johnson bezieht in seiner Lebensbeschreibung von J. Gay den Begriff Pastorale in dessen Dichtung *The Shepherd's Week* (1714) auf das reale bäuerliche Leben auf dem Land:

The Lives of the English Poets, Bd. II (verfaßt um 1783, gedruckt Lpz. 1858): ...he published „The Shepherd's Week"..., six English pastorals, in which the images are drawn from real life, such as it appears among the rustics in parts of England remote from London (52 f.).

Demgegenüber wirft Johnson der *Dione* Gays im Blick auf den Inhalt Realitätsferne und hinsichtlich der Form unerträgliche Länge vor. Solche langen Stücke würden nur „Barbaren in der Mor-

gendämmerung der Literatur und Kindern in der Morgendämmerung ihres Lebens gefallen, nicht aber erwachsenen Menschen und kultivierten Nationen":

ibid.: „Dione" is a counterpart to „Amynta" and „Pastor Fido", and other trifles of the same kind, easily imitated, and unworthy of imitation... There is something in the poetical arcadia so remote from known reality and speculative possibility, that we can never support its representation through a long work. A pastoral of a hundred lines may be endured; but who will hear of sheep and goats, and myrtle bowers and purling rivulets, through five acts? Such scenes please barbarians in the dawn of literature, and children in the dawn of life; but will be for the most part thrown away, as men grow wise, and nations grow learned (60).

Im Sinne von Schäferdrama ist der Begriff Pastorale im engl. Sprachgebrauch beispielsweise mit folgenden Werken belegt:

G. Peele, *The Araygnement of Paris. A Pastorall* (1584);
S. Daniel, *Hymen's Triumph. A Pastorall Tragicomoedie* (London 1615);
A. Cowley, *Loves Riddle. A Pastorall Comoedie* (London 1638);
Th. Randolph, *Amyntas or The Impossible Dowry. A Pastorall* (Oxford 1638).

J. Chr. Gottsched teilt den Begriff der Pastorale den niedrigen Schreibarten zu und nennt ihn ein „großes dramatisches Schäfergedicht":

Versuch einer Critischen Dichtkunst (1730), 1. Teil; *Von d. dreyen Gattungen d. poetischen Nachahmung...*: Weiter können die Fabeln, theils im Absehen auf ihren Inhalt, theils im Absehen auf die Schreibart, in hohe und niedrige eingetheilet werden. Unter die hohen gehören die Heldengedichte, Tragödien und Staatsromane... Unter die niedrigen gehören die bürgerlichen Romane, die Schäfereyen, die Comödien und Pastorale, nebst allen äsopischen Fabeln... (*Ausgewählte Werke*, Bd. VI, 1. Teil, hg. von J. u. B. Birke, Bln u. New York 1973, 208).
Von Idyllen, Eklogen oder Schäfergedichten: Von großen dramatischen Schäfergedichten, die man auch Pastorale nennt, sind des Tasso Amyntas, des Guarini treuer Schäfer, des Corneille schwärmender Schäfer... und des Herrn Fontenelle Endimion bekannt... (*op. cit.*, Bd. VI, 2. Teil, 93).

Bei Ch. Batteux bezieht sich der Schwerpunkt des Ausdrucks Poësie pastorale nicht auf eine bestimmte Form, sondern auf deren Charakter und Thematik:

Les beaux arts (Paris 1773), Kap. *Sur la Pastorale*: La Poësie pastorale peut être mise en spectacle ou en récit: c'est une forme indifférente pour le fonds. Son objet essentiel est la vie champêtre, représentée avec tous ses charmes possibles. C'est la simplicité des moeurs, la naïveté, l'esprit naturel, le mouvement doux & paisible des passions. C'est l'amour fidele & tendre des Bergers, qui donne des soins, & non des inquiétudes, qui exerce assez le coeur, & ne le fatigue point (306).

Zwei Aspekte führten dazu, daß sich der Begriff der Pastorale mit der Entstehung der Oper verquickte. Auf der einen Seite erfreute sich das literarische Schäferdrama des 16. Jh., das die Sehnsucht nach einem friedlichen Leben in ländlicher Idylle ausdrückte und das zunehmend mehr Musikeinlagen enthielt, großer Beliebtheit. Auf der anderen Seite beschäftigte sich die Florentiner Camerata mit den antiken Schriften mit dem Hauptziel, die antike Tragödie wiedererstehen zu lassen. Unter den Mitgliedern befanden sich auch Komponisten wie G. Caccini und J. Peri, die versuchten, die Erkenntnisse der Gelehrten in Musik umzusetzen. Diese beiden Entwicklungsstränge führten gegen Ende des 16. Jh. dazu, daß den ersten Opern ohne Ausnahme pastorale Sujets zugrunde lagen, was sich auch in den Titeln und Untertiteln niederschlug, und daß das Interesse an solchen Sujets bis weit ins 18. Jh. hinein anhielt.

Daß bereits die unmittelbaren Vorläufer der Oper als Pastorale bezeichnet wurden, zeigen die folgenden beiden Zitate. Die im vorliegenden Abschn. bereits genannte Donna Caterina berichtet in einem Brief vom Karneval 1590 von einer Pastorale, die von ihrer Tochter Laura verfaßt worden sei und eine „wunderbare Musik" habe (es handelt sich hierbei entweder um den *Satiro* oder um die *Disperazione di Fileno*, die beide im Jahr 1590 mit Musik von E. de' Cavalieri aufgeführt wurden):

ci si farà una pastorale bellissima, composta ora a posta da Laura, con una musica miracolosa... (zit. nach: A. Solerti, *Gli albori del melodramma*, Bd. I, Turin 1903, 52).

In der Vorrede zu *La rappresentazione di Anima e Corpo* von E. de' Cavalieri (Rom 1600) preist A. Guidotti den Komponisten, dem es gelungen sei, „jene alte Art [von Musik] so glücklich" zu neuem Leben zu erwecken; als Beispiel hebt er besonders drei Bühnenwerke, die er Pastorale nennt, hervor (*Il Satiro, La disperazione di Fileno, Il giuoco della cieca*), die am Fürstenhof in Florenz aufgeführt wurden:

Ora vedendo il grande applauso che universalmente è stato fatto a questo signore, che abbia potuto con la sua industria et valore ravvivare quell'antica usanza così felicemente: come in diverse occasioni s'è veduto, particolarmente nelle tre Pastorali, che furono recitate alla presenza delle Serenissime Altezze di Toscana in diversi tempi: nel 1590 il *Satiro*, qual fu recitato anche un'altra volta; e lo stesso anno la *Disperazione di Fileno* ritiratamente, e nel 1595 il *Giuoco della cieca*... (zit. nach: Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 3).

Etwas später spricht Guidotti sogar von der „*Pastorale di Fileno*", in der auch getanzt werde:

..si come nella *Pastorale di Fileno* tre satiri vengono a battaglia, e con questa occasione fanno il combattimento cantando e ballando sopra un'aria di moresca (7).

Unter den ital. Musiktheoretikern hat sich G. B. Doni mit dem Begriff im Sinne eines Dramas mit

Musik auseinandergesetzt. Er bemerkt, daß die Gattung, die mit dem Ausdruck Pastorale bezeichnet wird, dem Satyrspiel der Griechen entspreche und keine antike Gattung sei, weshalb manche sie abgelehnt hätten; Doni selbst empfindet sie als eine „schöne und anmutige Erfindung". Da die Gattung der Pastorale poetischer und abstrakter als Komödien und Rappresentazioni sei, fast immer Liebe zum Inhalt habe und in einem „ausgeschmückten und lieblichen Stil" verfaßt sei, könne man daher zulassen, daß sie „die Musik in allen ihren Teilen" habe, vor allem, da „Gottheiten, Nymphen und Hirten jenes sehr alten Zeitalters" dargestellt würden, in dem „die Musik etwas ganz Natürliches und die Sprache gleichsam poetisch" gewesen sei:

Trattato della musica scenica (1635): Quanto poi alla Pastorale (che tiene oggi il luogo del Drama satirico de' Greci, ed è stata una bella, e leggiadra invenzione; benchè alcuni con frivole ragioni l'abbiano biasimata; perchè dagli Antichi non fu conosciuta) io direi, che siccome questa specie suole avere più del poetico, e astratto, che le Commedie, e le Rappresentazioni, e si usa comporle quasi sempre di soggetti amorosi, e con stile fiorito, e soave (come si vede nell'Aminta, e nel Pastorfido) così anco se gli potesse concedere di avere la melodìa in tutte le sue parti, massime perchè vi si rappresentano Deità, Ninfe, e Pastori di quell'antichissimo secolo, nel quale la Musica era naturale, e la favella quasi poetica (*Lyra barberina* II, Florenz 1763, 15).

Die enge Verbindung von Pastorale und Musik hebt Doni in seinen *Lezioni sopra la musica scenica* (1635) deutlich hervor:

E in vero se ci è sorte di Poema rappresentativo, che si possa, o si debba recitare tutto in Musica, questo è la Pastorale, Poema d'invenzione nuova sì, ma vaga, e lodevole molto (ibid., 159).

In Deutschland stammt die erste als Pastorale bezeichnete Oper aus dem Jahr 1627. In einem Bericht wird *Dafne* von H. Schütz (die Übersetzung des Librettos von O. Rinuccini stammt von M. Opitz) eine „Pastoral Tragicomödia" genannt (siehe H. J. Moser, *Heinrich Schütz*, Kassel 1936, 112).

Auch in Frankreich ist der Beginn der Opernentwicklung durch den Terminus Pastorale im Sinne einer Gattungsbezeichnung gekennzeichnet, und zwar durch das Werk *La pastorale* von R. Cambert (Text von P. Perrin), das im April 1659 in Issy aufgeführt wurde und als die erste franz. Oper angesehen wird.

Ein knappes halbes Jahrhundert später berichtet S. de Brossard von dem inzwischen üblich gewordenen Sprachgebrauch, in Italien und Frankreich Bühnenwerke wie Tragödien und Pastoralen „und andere in Musik gesetzte, mit Schauspiel und Tanz vermischte Dichtungen, die zur Aufführung auf der Bühne bestimmt sind", „*Opera*" zu nennen:

BrossardD (Paris 1703): *OPERA*. veut dire proprement, OUVRAGE. De-là sans doute, est venu tant en Italie qu'en France, l'usage de nommer *Opera*, les Tragedies, les Pastoralles, & autres Poésies, mises en Musique & mêlées de Spectacles & de Danses, pour être representées sur le Théatre, comme qui diroit *Ouvrage* par excellence (o. S.).

J.-J. Rousseau bezeichnet Pastorale als „ländliche Oper", deren dargestellte Personen Hirten sind und deren Musik der Einfachheit des Geschmacks und der Sitten auf dem Land angepaßt sein soll:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Pastorale*: Opéra champêtre dont les Personnages sont des Bergers, & dont la Musique doit être assortie à la simplicité de goût & de moeurs qu'on leur suppose (366).

Wie häufig der Ausdruck Pastorale im Bereich der Oper im 17. und vor allem im 18. Jh. hauptsächlich in Italien und Frankreich, gelegentlich auch im dtsch. und englischsprachigen Raum verwendet wurde, davon soll folgende Belegauswahl einen Eindruck vermitteln:

A. Agazzari, *Eumelio. Dramma pastorale* (publ. Venedig 1606);
St. Landi, *La Morte D'Orfeo. Tragicommedia Pastorale* (publ. Venedig 1619);
J.-B. Lully, *Acis et Galatée, pastorale héroïque* (publ. o. O. 1686);
D. Scarlatti, *Silvia, dramma pastorale* (aufgeführt Rom 1710);
F. Chelleri, *La caccia in Etolia, favola pastorale* (aufgeführt Ferrara 1715);
J. A. Hasse, *Asteria, favola pastorale* (aufgeführt Dresden 1737);
J. B. de Boismortier, *Daphnis et Chloé, pastorale* (publ. o. O. 1747);
J.-Ph. Rameau, *Naïs, pastorale-héroïque* (aufgeführt Paris 1749);
J. Stanley, *Arcadia, or The Shepherd's Wedding, dramatic pastoral* (aufgeführt London 1761);
A. Salieri, *Daliso e Delmita, opera pastorale seria* (aufgeführt Wien 1776);
J. Haydn, *La fedeltà premiata, dramma pastorale giocoso* (aufgeführt Eszterháza 1781);
G. J. Vogler, *Eglé, Pastorale* (aufgeführt Paris 1782);
B. Carr, *Philander and Silvia, or Love Crown'd at Last, pastoral opera* (aufgeführt London 1792).

Im 19. und 20. Jh. finden sich nur noch ganz vereinzelt als Pastorale bezeichnete Opern. So war *La Sonnambula* (1831) von V. Bellini ursprünglich *Dramma pastorale* betitelt, vermutlich weil die Handlung in einem Schweizer Dorf, also in einem ländlichen Milieu spielt (GroveD II, London 1880, Art. *Pastorale*, 670). Von H. Büsser stammt *Daphnis et Chloé, Pastorale* (1897), und von G. Landré die Oper *La symphonie pastorale* (1964) nach der gleichnamigen Erzählung von A. Gide, deren Handlung in einem Schweizer Alpendorf angesiedelt ist.

Auch mit Serenata (→ *Serenata* II. (2)(a)) wird das Wort Pastorale verschiedentlich in Verbindung gebracht, was auf einen bestimmten Charakter der

Werke, nämlich eine Handlung in ländlicher Szenerie, hinweist. G. Fr. Händel führte 1733 das Werk *Acis und Galatea* in Oxford als *Serenata: or Pastoral Entertainment* auf (*G. Fr. Händel's Werke*, Bd. III, Lpz. 1859, IV). Fr. Maggiore komponierte *Aminta, serenata pastorale* (1742), D. Scarlatti nannte ein Werk *Intermedi pastorali, intermezzo in Ambleto* (Rom 1715). Von G. Donizetti stammen zwei, im Untertitel *azione pastorale* genannte Einakter, *Aristea* (Neapel 1823) und *I voti dei sudditi* (Neapel 1825), von H. R. Bishop *Harry-le-Roy, heroic pastoral burletta* (1813). Ch. Koechlin schließlich hat *Jakob chez Laban*, eine einaktige *Pastorale biblique*, verfaßt (1896–1908).

Neben der Verwendung des Wortes für Opern und Serenaden findet sich auch der Gebrauch des Ausdrucks Pastorale für Ballette. J. H. Schmelzer hat in der zweiten Hälfte des 17. Jh. für ein geselliges Fest der Wiener Hofgesellschaft ein *Suite Pastorella* betiteltes Ballett komponiert, das seinen Titel dem zweiten Satz *Pastorella* verdankt.

Da sich in Frankreich aus dem Ballet de cour die Oper entwickelt hat, deren Anfänge eng mit dem Begriff der Pastorale verbunden sind, läßt sich dort auch eine Verbindung zwischen Pastorale und Ballett erkennen. So bildete J.-B. Lullys einaktige Pastorale *La pastorale comique* (Saint Germain 1667) die dritte Entrée des *Ballet des Muses*.

Auch der umgekehrte Fall, daß nämlich Ballette Bestandteil einer Pastorale sind, ist überliefert. Ch. Compan gibt über Lullys Bühnenwerk *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus*, das vom Komponisten als *pastorale-pastiche* bezeichnet worden ist, an, daß es eine aus verschiedenen Balletten zusammengesetzte Pastorale sei. Die Erfindung von Balletten und Pastoralen für die Oper schreibt Compan dem Theaterdichter A. de la Motte zu:

Dictionnaire de danse (Paris 1787), Art. *Opéra*: Ce célèbre Musicien [sc. Lully] donna au Public, le 15 Novembre 1672, les *Fêtes de l'Amour & de Bacchus*, Pastorale composée de différens Ballets. ...nous n'avons eu que la Motte & Danchet dont les Poèmes méritent quelques considérations... Le premier [la Motte] a créé deux genres nouveaux qui ont enrichi ce spectacle [sc. die Oper], le Ballet & la Pastorale (254 f.).

Im 18. Jh. wurden auch Ballette komponiert, die durch den Ausdruck pastorale näher charakterisiert wurden, so z. B. von J.-B. de La Borde *Amphion, ballet pastorale héroïque* (Paris 1767) und von J. B. Rochefort *Le fagot, ou Guillot et Guillemette, ballet pastoral* (o. O. 1776).

A. Czerwinski erklärt, daß der erste Versuch einer Verflechtung von Ballett und Oper das obengenannte Werk von Lully (und Quinault als Librettisten) *Les fêtes de l'Amour et de Bacchus* war, das noch Pastorale genannt worden sei; erst spätere Bühnenstücke dieser Art hätte man Ballett genannt:

Gesch. d. Tanzkunst (Lpz. 1862), Kap. IV *Gesch. d. franz. Tanzkunst*: Durch den Antheil, den der Componist Lully und der Operndichter Quinault an der Ausbildung des Ballets nahmen, hörte dasselbe aber von nun an auf, ein für sich allein bestehendes Schauspiel zu bilden. Sie verflochten es in die Oper und der erste derartige Versuch, der damals noch nicht Ballet, sondern „Pastorale" genannt wurde, waren *„les fêtes de l'Amour et de Bacchus"*, die, im Jahre 1671 zuerst aufgeführt, als eine völlig neue Erscheinung den größten Beifall fanden. Ihnen folgte 1681 *„les triomphes de l'Amour"* mit Lully's Musik, dem er nunmehr den Namen Ballet gab, und das vom französischen Hof im Schlosse zu St. Germain aufgeführt wurde (102).

Nachdem im 19. Jh. Ballette in Verbindung mit dem Ausdruck pastorale nur ganz vereinzelt komponiert wurden (z. B. H. R. Bishop, *Love in a Tub, pastoral ballet*, 1808), so scheint im 20. Jh. das Interesse daran ein wenig stärker geworden zu sein. Dabei fällt an den in Frage kommenden Balletten auf, daß das Wort Pastorale als Titel benutzt wird:

G. Auric, *Pastorale, Ballet* (1925);
P. Bowles, *Pastorela, Ballet* (1941);
I. Cruz, *Pastoral, Ballet* (1942).

Im Unterschied zur Kompositionspraxis vor allem in Italien, in Frankreich und im englischsprachigen Raum wird in der dtsch. musiktheor. Lit. des 18. und 19. Jh. Pastorale nicht als Oper, sondern in Abgrenzung zu dieser als kleine Oper oder auch Operette verstanden.

J. Mattheson übersetzt Pastorale mit „Schäfer-Spiel" und nennt den Begriff zusammen mit „*Operetchen* und *Ballets*", denen allen die Kürze des Stücks sowie die Heiterkeit und Unbeschwertheit im Charakter gemeinsam seien. Sie seien so beliebt geworden, daß man sich fragen könne, warum überhaupt noch „Stunden-lange *Opern*" komponiert würden:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Auff die *Opern* folgen die *Pastorals*/(Schäfer-Spiele) *Operetchen* und *Ballets*, welche jederzeit so wol ihrer Kürtze als Lustigkeit wegen solche *Approbation* gefunden / daß einen fast wundern möchte / warum man noch fortfähret 6. biß 7. Stunden-lange *Opern* zu machen / da man doch mit den kleinen *Pieçen*... mehr Ergetzligkeit zuwege bringen kan / und hergegen weniger Mühe / weniger Lernens / weniger Zeit / und weniger Unkosten anzuwenden hat (169).

Auch J. G. Walther erklärt Pastorale als „Schäfer-Spiel", fügt aber noch hinzu, worin der Inhalt desselben besteht:

WaltherL (Lpz. 1732): *Pastorale* (*ital. gall*) *pl. Pastorali, Pastorals*; *Drama Pastoritium* (*lat.*) ein Schäfer-Spiel; ist eine *Piéce* vors *Theatrum*, worinn von Liebes-Händeln und *Intriquen* der Schäfer singend und klingend gehandelt wird (466a).

In seinem Werk *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) beschäftigt sich J. Mattheson im Kap. *Von d. Gattungen u. Abzeichen d. Melodien* ausführ-

licher als in seinem oben zit. Buch mit dem Terminus Pastorale. Er unterscheidet nun zwei Arten von Pastorale: eine nennt er „*tragique*, heroisch" und die andere „*comique*, Landmäßig". Während in der ersten Art keine eigentlichen Hirten, sondern als solche verkleidete Könige und Götter aufträten und daher ein erhabener Stil anzuwenden sei, handele es sich bei den dargestellten Personen der anderen Art um richtige Hirten, weshalb der Stil entsprechend einfacher sein müsse. Charakteristische Merkmale seien jedoch in beiden Fällen Einfalt, Unschuld und eine gewisse Schlichtheit in der Darstellung. Besonders wichtig sei es, diesem Charakter die Musik anzupassen. Dabei müsse der Komponist sich so gut in die Handlung einfühlen, als ob er selbst der Protagonist wäre:

...haben... diese [Gattungen] ihren wesentlichen Unterschied in den Haupt-Abzeichen oder Characteren, da nehmlich
XI. Ein *Pastorale*, oder Schäfer-Spiel { *tragique*, heroisch, *comique*, Landmäßig, nicht im Frolocken und Jauchtzen, nicht in prächtigen Aufzügen; sondern in einer u n s c h u l d i g e n, b e s c h e i d e n e n Liebe, in einer ungeschminckten, angebornen und angenehmen Einfalt (*naïveté*) ein rechtes vornehmstes Kennzeichen findet, nach welchem sich alle Arten und Theile desselben richten müssen: Die Melodien insonderheit...
Wer demnach ein Pastoral mit gutem Beifall in die Music bringen will, der muß sich überhaupt solcher Melodien befleissen, die eine gewisse Unschuld und Guthertzigkeit ausdrücken: er muß dabey so viel verliebtes selbst empfinden, oder sich dessen annehmen, als ob er die Haupt-Person im Schäferspiel vorstellte...
Die heroischen Schäfer-Spiele, wo Könige und Printzen unter verstellter Tracht, ingleichen Gottheiten und Lufft-Wagen eingeführet werden, erfordern freilich einen erhabenern Styl in denen dahin gehörigen Vorträgen und Umständen...
Zwar haben auch die Hirten sowol ihre Lustbarkeiten, als andre Leute; sie sind aber einfältiger, kindischer und dem Land-Leben gemässer. Die Pastorale haben auch Aufzüge und öffentliche Spiele; aber sie sind nicht prächtig, sondern nur artig. Dahero müssen die Melodien dazu diesen Eigenschafften, so viel möglich, ähnlich seyn (218 f.).

Einmal ist der Ausdruck „Pastoralsynphonie" erwähnt, nämlich von J. A. Scheibe. Er meint damit das Vorspiel bzw. die Ouvertüre zu einer Pastorale. Dabei müsse darauf geachtet werden, daß der Charakter der Musik in einer Pastoralsymphonie demjenigen des nachfolgenden Schäferspiels entspreche:

Critischer Mus. (Lpz. [2]1745), 66. Stück (1.12.1739): So sieht man also, daß auch die Schreibart in den Synphonien, die man den Schäferspielen vorsetzet, rein, sanft, lieblich, zärtlich und fließend seyn muß... Wer inzwischen den poetischen Charakter der Schäferstücke wohl kennet, der wird auch ferner wissen, wodurch er die Pastoralsynphonien beleben, und ihnen alle gehörige und natürliche Eigenschaften geben, die Melodie aber insonderheit auszieren und angenehm machen kann (609).

J. G. Krause betont die enge Verbindung von antiker Hirtendichtung und Musik und definiert Pastorale als dramatisches Schäferstück zum Singen:

Von d. mus. Poesie (Bln 1753): Die ersten Gedichte sind wohl Schäfer- oder Hirtenlieder gewesen. So wie wir sie vom Theokrit und Virgil haben, sind sie eine Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens, welches vor Zeiten in Arkadien soll gewesen seyn. Da die Liebe vor andern Leidenschaften die Schäfer beschäftiget, so ist die Schreibart der Eklogen niedrig und zärtlich, und da man schon in geschriebenen und gar nicht für die Musik gemachten Idyllen die Schäfer manchmal ein Lied anstimmen läßt, so sind die Objecte derselben sehr musikalisch, und wir haben auch Schäferarien, Schäfercantaten, und dramatische Schäferstücke zum Singen, nämlich die sogenandten Pastorale (65).

Auch bestimmte Instrumente werden mit dem Begriff der Pastorale in Zusammenhang gebracht. Dabei handelt es sich um Blasinstrumente wie beispielsweise Flöten und Oboen, die den von Hirten gespielten Instrumenten am nächsten kommen. J. Fr. Reichardt erscheint es daher nicht ausreichend, wenn man in einem Orchester für die Aufführung eines Schäferspiels zur überwiegenden Mehrheit von Streichern „zwey Flöten dazu gehen läßt" und meint, damit dem pastoralen Charakter Genüge getan zu haben. Seiner Auffassung nach soll das Orchester nur aus bestimmten Bläsern bestehen:

Mus. Kunstmagazin, Bd. I (Bln 1782): Dieselben Instrumente, dasselbe Orchester, so man in der grossen Oper gebraucht, braucht man auch zum Schäferspiel[,] zum Schäfergedicht. Man glaubt einer Musik den Charakter des Pastorale zu geben, wenn man zu den 18 Violinen und 12 Bässen zwey F l ö t e n d a z u g e h e n läßt... Das heißt widersinniger Weise die Instrumente durcheinander gebraucht, ohne auf ihren wahren Charakter Acht zu haben. Mich dünkt, zum Pastorale sollten nur allein blasende Instrumente zur Begleitung gebraucht werden: und unter diesen nur Hoboen, Flöten, Waldhörner und Fagotten (167 f.).

Gelegentlich begegnet die Auffassung, daß die Gattungen, auf die sich der Terminus Pastorale bezieht, veraltet und seit langer Zeit nicht mehr in Gebrauch seien:

KochL (Ffm. 1802): *P a s t o r a l e*, bezeichnet 1) ein Tonstück von ländlich einfachem, aber dabey zärtlichem Charakter... Durch Pastorale wird 2) auch eine kleine Oper bezeichnet, deren Inhalt eine Scene aus der eingebildeten Schäferwelt ist... Sowohl diese Gattung der Oper, als auch das vorhin beschriebene Tonstück sind seit geraumer Zeit außer Gebrauch gekommen (1142 f.);
vgl. auch den Art. *Pastorale* im BurkhardW (Ulm 1832, 242).

(2) Seit dem ausgehenden 16. Jh. ist der Terminus auch gebräuchlich für Werke, die VERMEINTLICH ORIGINÄRE HIRTENMUSIK nachahmen oder auf sie zurückgreifen. Während sich diese Verwendungsweise zunächst nur auf Vokalmusik – sei es mit oder ohne instrumentale Begleitung – bezieht, wird sie von der zweiten Hälfte des 18. Jh. an auf reine Instrumentalmusik ausgedehnt.

Der vermutlich erste Beleg des Ausdrucks in der Verwendung für ein Lied geht auf das Jahr 1588 zurück, in dem die *Sonnets and Pastorals* von W. Byrd erschienen (*The Collected Vocal Works of William Byrd*, Bd. XII, hg. von H. Fellowes, London 1948, 57–142).

Th. Morley erwähnt als Abschluß der Erklärung einiger ital. Liedarten, die er alle unter „light musicke" faßt, daß es noch viele andere Liedformen gebe, und nennt als Beispiel dafür „*Pasterellas*" gemeinsam mit „*Passamesos*":

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597): There be also many other kindes of songes which the *Italians* make as *Pasterellas* and *Passamesos* with a dittie and such like, which it would be both tedious and superfluous to delate vnto you in words, therfore I will leaue to speake any more of them... (180).

Im Jahr 1610 wurde in London ein Werk von M. East veröffentlicht, das den Titel trägt: *The Third Set of Bookes: Wherein are Pastorals, Anthemes, Neapolitanes, Fancies, and Madrigales, to 5. and 6. parts: Apt both for Viols and Voyces.*

Gelegentlich wird der Ausdruck mit dem Madrigal in Verbindung gebracht. So erscheinen gegen Ende des 16. Jh. vereinzelt Kompos. mit der Bezeichnung Madrigale pastorale, wie beispielsweise bei St. Venturi del Nibbio, *Il primo libro de madrigali pastorali* (1592) und bei G. G. Gastoldi, *Madrigali pastorali... intitolati il Bon Baccio* (1594; vgl. H. Engel, Art. *Pastorale*, in: MGG X, 938).

M. Praetorius nennt bei der Herleitung des Wortes Madrigal von mandra, die Herde, dieses ein „*Carmen pastorale*", da die Hirten beim Hüten der Herde musizierten:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Es lest sich aber ansehen/ als könne *Madrigale derivirt* werden. 1. *Quasi madre della gala, mater de sententia...*
2. *Quasi Madre della gaia,* oder vff Frantzösisch *gay, quod est laetitiae...*
3. *Quasi Mandri-gale, hoc est, Carmen pastorale, dictum à Mandra, videlicet à gregibus ovium, quod ejusmodi rustica carmina inter pascendum canerent*: Allermassen noch heutiges tages die Hirtten vnd Schäfer mit der Sackpfeiffen ihren Schäfflein vorzupfeiffen pflegen: *Mandriale enim & Mandrian vocatur Pastor seu custos ovium* (12).

Auch im deutschsprachigen Bereich wurden Lieder mit der Bezeichnung Pastorale komponiert, beispielsweise von J. H. Schein *Diletti pastorali, Hirtenlust* (1624), und von Th. Selle *Deliciae pastorum arcadiae, hoc est Arcadische Hirten Freud, 10 Pastorellen, a 3* (1624).

S. de Brossard erklärt Pastorale als einen Gesang, der Hirtengesang nachahmt und daher dessen „Sanftheit, Zärtlichkeit, Naturell" aufweist. Daneben könne Pastorale aber auch ein Musikstück zu einem Text sein, der die Gewohnheiten und Liebesangelegenheiten der Hirten zum Inhalt hat:

BrossardD (Paris 1703): *PASTORALE.* veut dire, PASTORAL, ou *Pastoralle.* Chant qui imite celuy des Bergers, qui en a la *douceur,* la *tendresse,* le *naturel, &c.* C'est aussi souvent une piece de Musique faite sur des paroles qui parlent des moeurs, ou qui dépeignent les amours des Bergers, &c (o. S.).

A. Gathy gibt im Art. *Hirtenlieder* neben „*Airs champêtres*" die Übersetzung „*Pastorelles*" an und definiert sie ähnlich wie Brossard als Gesänge, die Hirtenmelodien darstellen. Als solche hätten sie oft auch Platz in Opern. Darüber hinaus weist er sie einer früheren „Idyllenepoche", die er nicht näher erklärt, zu und vergleicht sie mit den zeitgenössischen „Legenden, Romanzen und Barcarolen":

GathyL (Lpz. 1835): H i r t e n l i e d e r, *Airs champêtres, Pastorelles.* Gesänge, welche die ländlichen Melodieen der Hirten nachahmen, und oft mit Glück in Opern eingeflochten werden. Früher, in der Idyllenepoche, standen sie an der Tagesordnung, ...wie jetzt die obligaten Legenden, Romanzen und Barcarolen (215).

Bis weit in das 20. Jh. hinein finden sich Kompositionen für eine oder mehrere Stimmen und Begleitung mit dem charakterisierenden Titel *Pastorale*, wie die folgende Belegauswahl zeigt:

J. Haydn, *Pastoral Song,* Hob. XXVIa für Solost. u. Tasteninstr. (um 1794);
G. Bizet, *Pastorale* (1868);
A. Copland, *Pastorale* für Solost. u. Pianoforte (1921);
A. Bliss, *Pastoral: Lie Strewn the White Flocks* op. 46 für Mezzosopran, Chor, Flöte, Pauken, Streicher (1928);
P. Bowles, *3 Pastoral-Songs* für Tenor, Streicher, Pianoforte (1945);
R. R. Bennett, *Jazz Pastoral* für Solost., 2 Saxophone, Horn, 2 Trompeten, Posaune, Tuba, Pianoforte, Trommel, Kontrabaß (1969).

Hin und wieder erscheint der Ausdruck auch in Verbindung mit Cantata:

G. B. Bassani, *Cantata pastorale* für 2 St., Instr. (Imola 1707);
A. Caldara, *Cantata pastorale eroica* [*Nigella e Clori*] für 5 St. (Wien 1730);
D. Cimarosa, *Cantata pastorale* für 3 Solost., Chor (um 1780);
E. Rubbra, *Cantata pastorale* für hohe St., Blockflöte, Violoncello, Cembalo, op. 92 (1956).

Der Gebrauch des Ausdrucks Pastorale in der obengenannten Bedeutung bleibt nicht auf Vokalmusik beschränkt, sondern wird von den 1760er Jahren an auf reine Instrumentalmusik ausgedehnt (in Verbindung mit Weihnachten erscheint der Begriff im Bereich der Instrumental-

musik bereits früher; siehe unten, III. (1)). Auch hier ist die Verwendung des Begriffs durch die charakteristische Darstellung des Ländlichen in der Musik bestimmt, die durch gewisse Taktarten (meistens 6/8- und 12/8-, daneben auch 2/4-Takt) sowie durch die Verwandtschaft mit Tänzen wie Musette und Siciliano gekennzeichnet ist.

J.-J. Rousseau unterscheidet pastorelle als „Air Italien" auf Hirtenart und pastorale als „Air François" im Charakter einer Musette. Während die ital. Pastorelle im 6/8-Takt stehe und sich durch „mehr Akzent, mehr Anmut und Sanftheit und weniger Fadheit" auszeichne, sei die franz. Pastorale im 2/4-Takt geschrieben (diese Aufteilung in verschiedene Taktarten und Bezeichnungen durchzieht seit Rousseau die musiktheoretische Reflexion):

RousseauD (Paris 1768), Art. *Pastorelle*: PASTORELLE. s. f. Air Italien dans le genre pastoral. Les Airs François appellés Pastorales, sont ordinairement à deux tems, & dans le caractere de musette. Les *pastorelles* Italiennes ont plus d'accent, plus de grace, autant de douceur & moins de fadeur. Leur Mesure est toujours le six-huit (366 f.).

Den Ausdruck Pastorello führt vermutlich G. Fr. Wolf ein:

WolfL (Halle 1787): *Pastorale* und *Pastorello* ist ein kleines zum Tanzen gemachtes Tonstück... (119).

In der 2. Aufl. des Lexikons verzeichnet Wolf den Begriff unter einem eigenständigen Stichwort, schreibt ihm jedoch eine andere Taktart zu als Rousseau der „*pastorelle*", nämlich den 4/4-Takt, und betont den „ländlichen Charakter" und die „Anmuth und Einfalt" von Stücken mit dieser Bezeichnung oder der Bezeichnung Pastorale:

WolfL (Halle [2]1792), Art. *Pastorale*: Man giebt diesen Namen auch andern Tonstücken, die den muntern aber angenehmen ländlichen Charakter der Hirtengesänge haben, folglich Anmuth und Einfalt vereinigen... – Eine zweyte Gattung dieser Tonstücke wird
Pastorello genennt, steht gewöhnlich im Viervierteltakte, und ist von einem angenehmen ländlichen Charakter (141).

C. Gervasoni erklärt zum einen die Bedeutung von Pastorale als Musikstück, das eine ländliche Melodie nachahmt, die im wirklichen Leben von Hirten gespielt wird. Andererseits spricht er von einem pastoralen Stil, in dem ganze Sonaten komponiert würden; bevorzugte Taktart sei dabei 12/8- bzw. 6/8-Takt. Zugleich unterstreicht Gervasoni, daß man beim Komponieren eines pastoralen Musikstücks nicht von dem ländlichen Charakter abweichen dürfe, der „in Wahrheit natürlich, sanft, sehr anmutig, zart, mit einem einzigartigen Akzent und gleichzeitig von einer edlen und eleganten Schlichtheit" sei. Schließlich hebt er die besondere Eignung der Orgel für Kompositionen, die als Pastorale bezeichnet werden, hervor. Der Grund dafür sei der dabei übliche Haltebaß, der sich auf einer Orgel besonders leicht spielen lasse:

La scuola della musica (Piacenza 1800): Chiamasi *Pastorale* un pezzo di Musica fatto ad imitazione d'un'aria campestre, realmente praticata da'Pastori co'loro proprj strumenti; e questo pezzo può aver luogo ancora in una Sonata. Si fanno pure intere Sonate in istile pastorale, e divise eziandio in più pezzi, i quali per l'ordinario sono *Adagi* in tempo ordinario o binario, *Minuetti* in 3/4 ovvero in 3/8, e *Balletti* in 12/8 o in 6/8. Quest'ultima misura è però la più propria allo stile pastorale, ed è ancora la più comunemente frequentata in questa sorta di Musica con un movimento piuttosto moderato.
Nella Composizione di qualunque pezzo pastorale non è già permesso d'allontanarsi dal carattere proprio dell'aria campestre, che è veramente naturale, dolce, di molta grazia, tenero, d'un accento singolare, e nel medesimo tempo d'una nobile ed elegante semplicità. Si conviene nella Pastorale un Basso per lo più in tenuta; e si compongono perciò con ottimo successo delle Pastorali per Organo, pel vantaggio che si ha con questo ammirabile strumento di fermare con la maggiore facilità qualsivoglia pedale (477 f.).

Anders als Gervasoni, der von realen Hirtenmelodien spricht, fordert H. Chr. Koch, in einem Stück mit der Bezeichnung Pastorale solle „der Gesang der idealischen Hirtenwelt" ausgedrückt werden. Neben der Anmerkung der 6/8-Taktart weist er dazu noch auf die Verwandtschaft von Pastorale mit Musette und Siciliano hin:

KochL (Ffm. 1802): *Pastorale*, bezeichnet... ein Tonstück von ländlich einfachem, aber dabey zärtlichem Charakter, wodurch der Gesang der idealischen Hirtenwelt ausgedrückt werden soll. Es wird gemeiniglich in einen mäßig langsamen 6/8 Takt gesetzt, in welchem die Noten größtentheils geschleift werden. Ein solches Tonstück hat viel Aehnlichkeit mit der Musette und mit dem Siciliano, nur daß es langsamer vorgetragen wird, als das erste, und weniger punktirte Achtel hat, als das letzte (1142).

Bei J. D. Andersch erscheinen im Vergleich zu Rousseau Bezeichnungen und Taktarten von Pastorale und Pastorelle bzw. Pastorello genau umgekehrt. So teilt er einem Musikstück mit der Bezeichnung Pastorale den 6/8-Takt und – wie vorher Wolf – einem solchen mit der Bezeichnung Pastorello den 4/4-Takt zu. In Einklang mit Koch verweist er auf die Ähnlichkeit mit der Musette, fügt im Art. *Pastorello* aber noch hinzu, daß dessen Verse von „Begebenheiten der Hirten und Hirtinnen" gehandelt hätten:

AnderschW (Bln 1829): PASTORALE. i. *Hirtenmusik*. Ein einfaches im ländlichen unschuldigen Charakter geschriebenes Tonstück, im 6/8 Takt, welches Aehnlichkeit mit der *Musette* hat.
PASTORELLO. i. Ein Tonstück im 4/4 Takt, von angenehmen ländlichen Charakter. Die zu diesem Gesange gehörige Verse handelten von Begebenheiten der Hirten und Hirtinnen (339 f.).

Gegenüber Wolf, Koch und Andersch geht G. Schilling sehr viel ausführlicher auf den Charakter von Stücken mit dem Titel Pastorale ein als auf deren Form. Der Charakter des Ländlichen, der in solchen Werken dargestellt werden soll, ist seiner Auffassung nach von Schlichtheit und Harmlosigkeit geprägt, weshalb alles, was mit anspruchsvoller Kunst zu tun habe, zu vermeiden sei:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss., Bd. V (Stuttgart 1837), Art. *Pastorale*: Zuerst bezeichnet dieses italienische Wort... in der Musik ein Tonstück in ländlich einfachem, dabei aber doch zärtlichem, unschuldig spielendem Charakter, nach der poetischen Idee des Hirtenlebens, der ländlichen Minne... – Alle Musik, die den Namen *Pastorale* führt, als Hauptbenennung nun oder im adjectivischen Beisatz, muß ganz idyllenmäßig gehalten seyn; alle darin ausgedrückten Leidenschaften müssen das Gepräge der ländlichen Einfalt und Unschuld, Naïvität und Gemüthlichkeit tragen, und daher müssen Melodien und Harmonien leicht fließen, ungesucht und höchst einfach seyn. Alles Hochkünstlerische, alles Verzierte, Prunk- und Schmuckvolle ist hier ganz am unrechten Platz (393).

Wie Gathy im oben zit. Beleg erwähnt auch K. Blessinger den Terminus in Zusammenhang mit der Oper, diesmal jedoch in der Verwendung für ein Instrumentalstück. Im Abschn. *Partie u. Kammersonate* setzt er den Begriff mit Siciliano gleich und verweist auf den Ursprung in der ital. Volksmusik. Auf dem Weg über die neapolitanische Oper habe Pastorale dann Eingang in die „Kunstmusik" gefunden:

Grundzüge d. mus. Formenlehre (Stuttgart 1926): Noch sei zweier Typen Erwähnung getan, welche volkstümlich italienischen Ursprungs sind und durch die Oper in die Kunstmusik kamen: der Barcarole (Gondoliera), welche in der venezianischen, und des Siciliano (Pastorale), welches in der neapolitanischen Oper eine Rolle spielt (245).

Ausgehend von dem Charakter der Anmut und Einfalt, der Musikstücke mit der Überschrift Pastorale präge, führt D. G. Türk den Begriff als Bezeichnung für eine Vortragsart an, die mit Wörtern wie „con dolcezza", „lusingando" usw. gleichgesetzt wird:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): *Pastorale*, hirtenmäßig, d. i. anmuthig und mit edler Einfalt (115);
Tonstücke von einem erhabenen, ernsthaften, feyerlichen, pathetischen &c. Charakter müssen schwer, voll und kräftig, stark accentuirt u. s. w. vorgetragen werden. Zu diesen Tonstücken gehören unter andern die, welche *grave, pomposo, patetico, maestoso, sostenuto &c.* überschrieben sind. Einen etwas leichtern, und merklich schwächern, Vortrag erfordern die Stücke von einem angenehmen, sanften, gefälligen &c. Charakter, folglich die, welche man durch *compiacevole, con dolcezza, glissicato, lusingando, Pastorale, piacevole* u. dgl. zu bezeichnen pflegt (359).

Daß die Beschäftigung mit dem Terminus Pastorale als Bezeichnung für ein Instrumentalstück nicht auf die Theorie beschränkt ist, sondern diese vielmehr eine Reaktion auf die einige Jahrzehnte früher einsetzende Kompositionspraxis darstellt, demonstrieren folgende Kompositionen:

A. Vivaldi, *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione, La Primavera* op. 8, letzter Satz: *Danza pastorale* (um 1725);
J. B. de Boismortier, *Six pastorales* für zwei Blasinstr. (1732);
D. Scarlatti, 3 Cembalosonaten, jeweils *Pastorale* betitelt (o. J.);
L. Mozart, *Sinfonia pastorella* (o. J.).

(3) Im 19. Jh. ist eine Zusammenführung beider Begriffsmerkmale zu beobachten, wobei der Akzent auf die tonmalerischen oder programmusikalischen Verfahrensweisen gelegt wird, die – entsprechend der Tradition des Begriffs – insbesondere die naiven, gleichsam harmlosen Ausdrucksbereiche thematisieren.

Der Ausgangspunkt dieser Zusammenführung ist wohl im Zusammenhang mit Beethovens 6. Symphonie in F-dur, op. 68 (1808) zu sehen, die er selbst im Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 folgendermaßen charakterisiert: „PastoralSinfonie Worin keine Malerej sondern die Empfindungen ausgedrükt sind welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt Wobej einige Gefühle des Landlebens geschildert werden" (siehe D. Weise, *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 u. zu anderen Werken*, Bonn 1957, 12). Die Sätze sind im einzelnen mit erklärenden Anmerkungen versehen und beziehen sich generell auf das Landleben; konkret wird jedoch einzig „Hirtengesang" erwähnt: 1. Satz: „Erwachen heiterer Gefühle bei der Ankunft auf dem Lande"; 2. Satz: „Szene am Bach"; 3. Satz: „Lustiges Zusammensein der Landleute"; 4. Satz: „Gewitter, Sturm"; 5. Satz: „Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" (Beethovens Klaviersonate D-dur, op. 28 hat nicht von ihm selbst 1801 die Überschrift *Sonata pastorale* erhalten, sondern dies geschah erst nachträglich in der Londoner Ausgabe von 1805; ebenso trägt die als Vorläufer von Beethovens Pastoralsymphonie verstandene, um 1784 komponierte Symphonie von J. H. Knecht entgegen der verbreiteten, nichtsdestoweniger irrtümlichen Meinung nicht den Titel „Pastorale", sondern wurde vom Komponisten als *Portrait musical de la Nature* bezeichnet).

Daß sich dieses neuartige Verständnis auf Beethovens Werk stützt, macht seine explizite Erwähnung in Belegen des 19. Jh. deutlich. So weist P. Lichtenthal darauf hin, daß der Begriff der Pastorale nicht gattungsspezifisch ist, sondern einen bestimmten Charakter kennzeichnet und daher verschiedene Arten von Kompositionen die Überschrift Pastorale tragen können – beispielsweise ein Tanz, eine Messe, eine Symphonie oder

eine Sonate –, wenn sie nur einen „einfachen und ländlichen, aber zärtlichen" Charakter aufweisen. Als Beispiele nennt er Werke, die in einem solchen Zusammenhang häufig erwähnt werden, wie die genannte Symphonie von Beethoven, eine Pastoralmesse von G. J. Vogler (siehe unten, III. (3)) und den 3. Satz aus dem dritten Klavierkonzert mit dem Titel *L'orage* (1799) von D. Steibelt, der *Rondo pastorale* überschrieben ist:

LichtenthalD, Bd. II (Mailand 1826), Art. *Pastorale*: ...un componimento musicale di carattere semplice e campestre, ma tenero, per lo più in Tempo 6/8, con movimento moderato; ...Anche un Ballo, una Messa, una Sinfonia, una Suonata, quando prendono o dipingono tal carattere, assumono il nome di *Pastorale*, come p. e. la Messa pastorale dell'Ab. Vogler, la Sinfonia pastorale di Beethoven, la Pastorale del terzo Concerto di Pianoforte di Steibelt ec. (114).

G. Schilling sieht beim Komponieren von Musikstücken, die den Titel Pastorale tragen sollen, die Gefahr der Tonmalerei, deren Kennzeichen „eine rein objective Haltung der Composition" sei, indem man mit Tönen Vorgänge in der Natur darzustellen versucht, anstatt die inneren Empfindungen, die diese Vorgänge hervorrufen, in der Musik auszudrücken. Unter Nennung der erwähnten Symphonie Beethovens kommt Schilling darauf zu sprechen, daß es allgemein außer dieser Symphonie auch andere „zusammengesetzte Stücke", wie z. B. „Pastoral-Messen" und „Pastoral-Fantasien", gibt, vorausgesetzt, diesen Kompositionen ist ein pastoraler Charakter – worunter er idyllisch versteht – zu eigen:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss., Bd. V (Stuttgart 1832), Art. *Pastorale*: Auch das Malen von Naturscenen, wie z. B. Beethoven in seiner sog. Pastoralsinfonie selbst gethan hat, kann nur unter der beschränkenden Bedingung geschehen, daß man nicht dabei geradezu in das Fehlerhafte der T o n m a l e r e i... verfällt, u. also vielleicht eine rein objective Haltung der Composition beobachtet. Mit der Anführung von Beethoven's Pastoral-Sinfonie haben wir nun zugleich auch schon angedeutet, daß es zusammengesetzte Stücke in pastoralem, d. i. idyllischem, Charakter giebt. So auch Pastoral-Messen, Pastoral-Fantasien u. s. w. Die Beschaffenheit derselben liegt in der Zusammensetzung des Wortes selbst schon (393).

C. Gollmick gibt für Pastorale die Bedeutung von „Hirtengesang, Schäferlied" an und betont den „ländlichen, idyllischen Charakter", der in Stükken mit diesem Titel ausgedrückt wird, fügt aber hinzu, daß dieser Begriff jetzt meistens auf „Instrumental-Stücke" übertragen werde. Als Beispiele bringt er allerdings abgesehen von Beethovens 6. Symphonie nur Werke der Vokalmusik, so Voglers Pastoralmesse und zwei „Pastoral-Gesänge" aus F. Paers Oper *Griselda ossia la virtù al cimento* (1796 oder 1798) sowie aus *Nina* von P. Gaveaux:

Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde (Ffm. 1833), Art. *Pastorale*: Hirtengesang, Schäferlied, ein Lied von ländlichem, idyllischem Charakter. Jetzt meistens auf Instrumental-Stücke übertragen. *Beethoven* schrieb eine ganze *Pastoral-Sinfonie*, und *Vogler* eine *Pastoral-Messe*. Ferner sind als *Pastoral*-Gesänge folgende Muster: *Pastorale* in *Paer's Griselda* (2. Act, *B-Dur*, 6/8) und das in *Gaveaux's Nina* (*F-Dur*, 6/8.) (129).

Neben der Verwendung des Ausdrucks Pastorale für Orchestermusik wird der Begriff von H. Riemann in die Reihe der verschiedenen und vielfältigen Bezeichnungen für Charakterstücke im Bereich der Klaviermusik aufgenommen. Diese Bezeichnungen ließen jedoch weniger auf gewisse formale Eigenarten der so genannten Stücke schließen als vielmehr auf einen bestimmten mus. Ausdruck, der beim Titel Pastorale ein lyrischer sei:

Grundriß d. Kompositionslehre (Lpz. [1889] [4]1910), Abschn. *Lyrische Stücke, Capricen u. Tokkaten*: Die Namen Air, Lied ohne Worte, Pastorale, Nokturne, Barcarole, Gondoliera, Berceuse, Elegie, Romanze, Novellette, Ballade... und noch manche andere (es werden wohl alle Jahre neue dazu erfunden) bezeichnen nicht eine bestimmte Form im Sinne unserer Darstellung; es ist für dieselben weder eine bestimmte Anzahl von Themen vorgeschrieben, noch ist eine Durchführung ausgeschlossen, nicht einmal für Taktart und Tempo sind besondere Bestimmungen vorhanden. Die ältesten unter den angeführten N a m e n sind Phantasie, Tokkata, Scherzo, Capriccio und Pastorale (II, 123).

An einer anderen Stelle nennt Riemann den Begriff Pastorale eine „charakteristische Bezeichnung" für den Ausdruck von Naivität, Heiterkeit, Beschaulichkeit und Selbstgenügsamkeit. Als Beispiel dafür erwähnt er Beethovens 6. Symphonie, jedoch ohne den Aspekt des Ländlichen:

ibid.: Zu den charakteristischen Bezeichnungen gehören auch P a s t o r a l e und E l e g i e, ersteres eine besonders früher recht beliebte... Da wir von Beethoven eine ganze pastorale Symphonie haben, so wird es kaum nötig sein, zu erklären, was pastoraler Charakter ist: naive Heiterkeit, beschauliche Ruhe, ein gewisses selbstgenügendes Behagen ohne stärkere Impulse, ohne schmerzliche Zuckungen (145).

In der Kompositionspraxis gibt es drei Hauptbereiche, in denen sich Werke mit dem Titel Pastorale finden. Zum einen läßt das verstärkte Interesse an Klaviermusik auch den Begriff der Pastorale nicht unberührt (vgl. das zuletzt angeführte Zitat); damit zusammen hängt der zweite Bereich, nämlich Orchestermusik, als Symphonie und als Konzert für ein Soloinstrument, beispielsweise Klavier, aber auch andere Soloinstrumente, und Orchester. Im dritten Bereich der als Pastorale betitelten Kompositionen ist (mehr im 20. Jh. als im 19. Jh.) eine ausgesprochene Vorliebe für Kammermusik mit Bläsern – vorzugsweise Flöte und Oboe – anzutreffen. Zwischen diesem dritten

Bereich und dem zweiten gibt es Überschneidungen in Gestalt von Konzerten für Flöte oder Oboe und Orchester:

Klaviermusik: J. Field, *Pastorale* A-dur, op. 14a (London 1831);
W. St. Bennett, *Introduzione e pastorale* A-dur (1846);
H. A. Marschner, *Rondeau pastoral* op. 11 (o. J.);
St. Heller, *Allegro pastorale* op. 95 (Bonn 1860);
B. Bartók, Mikrokosmos Nr. 24: *Pastorale* (1926);
I. Dahl, *Pastorale montano* (1943);
J. Cage, *Two Pastorales* für präpariertes Klavier (1951);
Orchestermusik: F. Ries, *Concert pastoral* für Klavier u. Orch., op. 120 (1814);
I. Moscheles, Klavierkonzert Nr. 8, *Pastorale* D-dur, op. 96 (1838);
J. W. Kalliwoda, Ouvertüre Nr. 8, *Ouverture pastorale* A-dur, op. 108 (1843);
A. K. Glasunow, Symphonie Nr. 7, *Pastoral'naya* F-dur, op. 77 (1902);
R. Vaughan Williams, *Pastoral Symphony* (1921);
D. Milhaud, *Fantaisie pastorale* für Klavier u. Orch., op. 188 (1938);
H. Eklund, *Variazioni pastorali* für Streichorch. (1974);
Bläsermusik: A. Fr. Doppler, *Fantaisie pastorale hongroise* für Flöte u. Orch., op. 26 (o. J.);
Fl. Schmitt, *Scherzo pastorale* für Flöte u. Klavier, op. 17 (1889-1912);
V. Dahl, Konzert für Oboe u. Orch., *Pastorale* (1922);
D. Milhaud, *Pastorale* für Oboe, Klarinette u. Fagott, op. 147 (1935);
Ph. Kutev, *Pastorale* für Flöte u. Orch. (1943);
G. Fr. Malipiero, *Impromptu pastorale* für Oboe u. Klavier (1957).

(4) Hinzu kommt eine Verwendung für einen TANZ, der ebenfalls im Ländlichen, sei es auf Hirten, sei es auf Bauern bezogen, angesiedelt ist.
Möglicherweise der erste Beleg für den Ausdruck in dieser Bedeutung stammt von G. Bononcini, der eine *Musique pastorale, For the Birthday of the Sweet Angel: 2 suites of 8 dances each, for birthdays of Lady Mary Godolphin*, für den 23. November der Jahre 1730 und 1731 komponiert hat.
Charakteristisch für Pastorale im Sinne eines Tanzes ist die Verwandtschaft mit der Musette, worauf in der Musiktheorie häufig hingewiesen wird. So nennt J.-J. Rousseau im Art. *Chanson* als Beispiele für die zu den „Chansons d'amour" gehörigen „Chansons pastorales & rustiques", die größtenteils zum Tanzen komponiert seien, neben Musette auch Gavotte und Branle:

RousseauD (Paris 1768): Nos *Chansons* sont de plusieurs sortes; mais en général elles roulent ou sur l'amour ou sur le vin, ou sur la satyre. Les *Chansons* d'amour sont; les Airs tendres qu'on appelle encore Airs sérieux; les Romances, dont le caractère est d'émouvoir l'ame insensiblement par le récit tendre & naïf de quelque histoire amoureuse & tragique; les *Chansons* pastorales & rustiques, dont plusieurs sont faites pour danser; comme les Musettes, les Gavottes, les Branles, &c. (82).

Auch Ch. Compan spricht neben der Ähnlichkeit mit der Musette die Verbindung von Gesang und Tanz bei Pastorale an:

Dictionnaire de Danse (Paris 1787), Art. *Pastorale*: Sorte de Danse dont l'air est à deux tems, & dans le caractère de Musette, sur des paroles relatives à l'état des Bergers, qui en ont la douceur, la tendresse & le naturel (291).

A. Fr. Chr. Kollmann schließlich betont den Charakter von „ländlicher Unschuld":

An Essay on Pract. Mus. Compos. (London 1799): The *Pastorale* is written in 6/8, its character is rural innocence, and it much resembles the *Musette*... (105).

G. Desrat verlegt den Ursprung des Begriffs in die Antike und nennt Pastorale einen „zugleich alten und neuen Tanz". Den Berichten Lukians zufolge hätte ein Tanz mit dieser Bezeichnung nahezu alle antiken griech. Tänze beschlossen, als sie von Gruppen von Tänzern ausgeführt worden seien. Als modernen Tanz dagegen gebe es noch die Pastorale nach Art der Musette, im 2/4-Takt und mit lebhaftem und heiterem Charakter:

Dictionnaire de la danse (Paris 1895), Art. *Pastorale*: Danse à la fois ancienne et moderne. Lucien nous apprend que la pastorale terminait presque toutes les danses grecques quand elles étaient exécutées par des groupes de danseurs. Comme danse moderne, elle nous reste encore à l'état de danse musette, sur une mesure en deux temps vive et gaie (274 f.).

Ein ungewöhnliches Verständnis des Terminus in der Verwendung für einen Tanz findet sich bei G. Taubert. In der Abh. *Rechtschaffener Tantzmeister* (Lpz. 1717) berichtet er im Kap. *Von denen Miraculösen Täntzen, welche... von den Menschen wegen einer Maladie... auf eine wundersame Weise verrichtet werden*, von zwei ital. Tänzen, die als einziges Mittel einen von einer Tarantel gebissenen Menschen heilen können. Das sei zum einen die Pastorale, zum anderen die Tarantelle:

Im Königreich *Neapolis, Sicilien, in specie* aber in *Taranto*, ...ist eine gewisse Art von Spinnen bekant, deren Nahme von der Stadt *Taranto* her *deriviret*, und *Tarantula* genennet wird. Diese haben einen solchen Gifft bey sich, daß derjenige, so von ihnen gebissen wird, sich... wunderbarlich an Geberden bezeiget...
Es kan einem solchen Patienten... eintzig und allein durch die Music und das Tantzen wieder geholffen werden. Und haben die Italiäner deswegen insonderheit zwey *Melodien*, so diesem Übel abhelffen: Eine nennen sie *Pastorale*, und die andere *Tarantelle*. Wenn nun der Patient eine dergleichen *Melodie* auf gewissen *Instrumenten* von den darzu verordneten Spiel-Leuten höret; so kan er sich, aus Eigenschafft des Giffts, des Tantzens nicht enthalten, sondern muß wieder seinen Willen anfangen zu springen, und so lange dabey aushalten, biß er endlich für Mattigkeit zur Erden in einen Schlaff niederfället. Allein, wenn er erwachet, wird der alte Thon wieder von neuen angefangen, und so fort getrieben, biß endlich der Gifft, binnen einer Jahres-Frist, meistentheils durch den Schweiß ausgedunstet (I, 71 f.).

Neben dem Gebrauch des Wortes Pastorale für einen der Musette verwandten Tanz begegnet seit dem Ende des 18. Jh. der Ausdruck Pastourelle in Verbindung mit der Quadrille bzw. der Contredanse. In dieser Zeit entstand in Paris als eine Art der Contredanse die Quadrille mit ihren fünf (bzw. sechs) Tanzfiguren *Le Pantalon, L'Été, La poule, (La Trénis,) La Pastourelle, La Finale.* Vor allem im dtsch. Sprachgebrauch wird jedoch Quadrille auch synonym mit Contredanse bzw. Contretanz gebraucht. Darüber hinaus findet sich einerseits der Begriff Pastourelle als Figur einer Quadrille bzw. einer Contredanse; andererseits wird auch Pastourelle selbst als Contredanse bezeichnet.

So erschien im Jahr 1822 in *Becker's Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* unter verschiedenen Contredanses eine *Contredanse* mit dem Titel *La Pastourelle* (zit. nach: E. u. K.-H. Lange, *Modetänze um 1800 in Becker's Taschenbüchern 1791–1827*, Bln 1984, 31).

Aus dem Jahr 1827 stammt eine *Pastourelle* betitelte Contredanse mit der Überschrift „Jägerchor vom Freyschütz" (zit. nach: R. Lach, *Zur Gesch. d. Gesellschaftstanzes im 18. Jh.*, Wien 1920, 53).

In den *Contredanses* op. 44 (1831) von J. Strauß Vater ist der fünfte Satz *Pastourelle* benannt.

E. Bernsdorf erklärt die Herkunft des Ausdrucks Contretanz aus dem engl. „*Country-dance*"; er gebraucht Contretanz und Quadrille nicht synonym, sondern nennt als eine spezielle Art des Contretanzes die „Contretanz-Quadrille", in der „*Pastourelle*" eine Figur darstelle:

BernsdorfL, Bd. I (Dresden 1856): Contretanz, franz. *Contredanse*..., ein ursprünglich englischer Tanz (*Country-dance*, ländlicher Tanz), der sich aber seit 1710 etwa in Frankreich eingebürgert, mit mannichfachen Veränderungen nach und nach einer der beliebtesten Gesellschafts-Tänze geworden ist, und auch bei uns in Deutschland auf Bällen eine bedeutende Rolle spielt... Eine Contretanz-Quadrille (franz. *Quadrille de Contredanse*...), wird die Aufeinanderfolge der 5 oder 6 Theile, oder Hauptfiguren des C's. genannt. Diese Theile heißen: *Pantalon..., Été, Poule..., Pastourelle...* und *Finale*; der zuweilen eingeschobene sechste Theil heißt *Trénis*. Die Musik zu den Contretanzfiguren ist theils im 2/4 und theils im 6/8 Takt gesetzt, und besteht aus achttaktigen Reprisen von durchaus munterm Charakter. Als Componisten von Contretänzen haben sich besonders der Franzose Musard und unser Strauß hervorgethan (606).

Im Jahr 1859 entstand eine weitere Art von Quadrille, bei der das Wort Pastourelle erscheint. Die *Quadrille Impériale* besteht aus den Figuren *La nouvelle Trenitz, La Chaîne continuée des Dames, La Corbeille, La double Pastourelle* und *Le Tourbillon.*

Wie Strauß versteht A. Czerwinski unter Pastourelle eine Contredanse und spricht von „Lieblingscontretänzen", unter denen sich auch „*la pastourelle*" befinde, aus denen die Quadrille zusammengesetzt sei. Den Ursprung der Benennung „*La pastourelle*" leitet er aus dem Hirtencharakter von Melodie und Begleitung ab, wobei er irrtümlicherweise Villanella als Hirtentanz versteht:

Gesch. d. Tanzkunst (Lpz. 1862), Kap. IV *Gesch. d. franz. Tanzkunst*: Die Quadrille bestimmt die Ordnung der Touren. Die Melodien, aus denen sie besteht, haben sämmtlich ihren Charakter. Die Quadrille ist auf diese Weise eine Sonate von fünf Stücken von verschiedenem Charakter geworden. Als man die Quadrille auf diese Weise organisirte, gab es Lieblingscontretänze, welche *le pantalon, l'été, la poule, la trénis* und *la pastourelle* hießen (149);
La pastourelle wurde so genannt wegen der Melodie und der Begleitung nach Art der Villanellen (Hirtentänze) (150).

R. Voß spricht im Zusammenhang mit Pastourelle – die er allerdings „pastorale" nennt – überhaupt nicht von Quadrille, sondern von Contretänzen, deren Melodien ursprünglich bekannte Lieder gewesen seien; diese seien aus der Mode gekommen, die Namen aber hätte man beibehalten:

Der Tanz u. seine Gesch. (Erfurt 1868), Art. *Contredanse*: Erst im Jahre 1745 wurden die Contretänze allgemeiner; man gewöhnte sich, mehrere hintereinander und sie nach beliebten Melodien bekannter Lieder zu tanzen. So entstanden nach und nach die heut zu einem Tanze vereinigten Musik- und Tanzstücke: *le pantalon, l'été, la poule, (la tréris* [sc. trénis]) und *la pastorale.* Die Liedermelodien kamen aus der Mode, doch ihre Namen für die verschiedenen Tänze – nun Figuren eines Tanzes – blieben erhalten (320 f.).

Von der um 1815 stark verbreiteten Romanze „*Gentille Pastourelle*" leitet Desrat die Herkunft des Wortes Pastourelle für eine Figur der Quadrille ab, die ein gewisser Collinet, „einer unserer besten Pistonspieler", komponiert habe; dieser habe dann auch die entsprechende Tanzfigur entwikkelt:

op. cit. (1895), Art. *Quadrille*: La pastourelle emprunte son nom à la gracieuse romance *Gentille Pastourelle*, romance fort répandue vers 1815. La musique en est de Collinet, l'un de nos premiers pistons; il composa la quatrième figure [der Quadrille] sur l'air de sa romance en adaptant le chant à la danse (313).

III. Ausgehend von dem Begriffsverständnis von Pastorale als Hirtenmusik erscheint der Ausdruck im frühen 17. Jh. IN VERBINDUNG MIT WEIHNACHTEN, wobei sich – da diese Bedeutung auffälligerweise erst seit 1900 musiktheoretisch reflektiert wird – diese Verwendungsweise nur bezeichnungsgeschichtlich belegen läßt.

(1) Konkret und aufgrund der bisherigen Begriffsverwendung naheliegend wird Pastorale in Bezug

auf das Musizieren der Hirten an der Krippe von Bethlehem gebraucht.
Vermutlich die erste Komposition, in deren Titel sich Pastorale auf Weihnachten bezieht, stammt aus dem Jahr 1600. Es ist *Il dialogo pastorale al presepio* von G. Fr. Anerio. Um das Jahr 1628 entstand die *Pastorale nel nascimento di Christo supra „Joseph, lieber Joseph mein"* von D. Bollius. Wenige Jahre später komponierte Fr. Fiamengo *Pastorali concenti al presepe...* op. 3, für 2–6 St. u. Continuo (Venedig 1637). Von M.-A. Charpentier gibt es eine *Pastorale sur la naissance de notre Seigneur Jésus Christ* für 6/5 St., 2 Violinen u. Bc. (1683–85).
Vor allem in der ersten Hälfte des 18. Jh. waren Konzerte mit dem Titel *Pastorale* beliebt; diese wurden gern einer Sammlung von Konzerten hinzugefügt und waren nur während der Weihnachtszeit zu spielen:

G. Torelli, *Concerti grossi con una pastorale per il Ss Natale* (Bologna 1709);
Fr. Manfredini, *Sinfonie da chiesa à due Violini... con una Pastorale per il Santissimo Natale* op. 2, Nr. 12 (Bologna 1709);
G. M. Schiassi, *Pastorale per il Santissimo Natale di nostro Signor Jesu* (Amsterdam 1724).

Auch einen für Weihnachten bestimmten Schlußsatz ad libitum in einem Konzert gibt es: In P. Locatellis Concerto grosso op. 1, Nr. 8 (1721) trägt der letzte Satz die – in sich mit der Verbindung von ad libitum und obligat widersprüchlich anmutende – Überschrift *Pastorale ad libitum obligata con tutto il Concerto grosso* (weder die *Pifa* aus dem I. Teil, Nr. 12, des *Messias* von G. Fr. Händel noch die *Sinfonia* im II. Teil, Nr. 10, in J. S. Bachs *Weihnachtsoratorium* sind von den Komponisten selbst „Sinfonia pastorale" genannt worden; diese Bezeichnungen haben sie erst nachträglich erhalten, da Taktart und Rhythmus es nahelegen; siehe beispielsweise A. Sandberger, *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen d. Pastoralsinfonie*, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch.*, Bd. II, München 1924, 158 ff.).
Daneben wurden auch immer wieder weihnachtliche Stücke für Orgel mit der Bezeichnung Pastorale komponiert (vgl. dazu das Gervasoni-Zitat oben in II. (2)):

G. Frescobaldi, *Capriccio pastorale*, zuerst veröffentlicht in der *Aggiunta* der 5. Aufl. der *Toccata d'intavolatura di cimbalo et organo...* (Rom 1637);
B. Pasquini (1637–1710), *Introduzione e Pastorale* für Orgel in G-dur (o. J.);
Fr. X. Murschhauser, Anh. zum *Octi-tonium novum Organicum*: zwei mit „Aria pastoralis" überschriebene Stücke (1696);
J. S. Bach, *Pastorale*, F-dur, BWV 590 (Weimar um 1710);
J. K. Kuchăr, *Pastorella* für Orgel in D-dur (1826);
C. A. Fischer (1828–1898), Orgelkonzert op. 29 mit dem Titel *Weihnachten* und den Sätzen: *Pastorale, Marienlied, Vom Himmel hoch* (o. J.);
V. Thomson, *Pastorale on a Christmas Plainsong* (1922).

In der *Ital. Reise* (Teil I) erwähnt J. W. von Goethe am 6. Januar 1787 eine „Pastoralmusik", die er an Weihnachten in einer Kirche in Rom gehört und in der nichts zu ihrer anschaulichen Darstellung gefehlt habe:

Daß ich auch einmal wieder von kirchlichen Dingen rede, so will ich erzählen, daß wir die Christnacht herumschwärmten und die Kirchen besuchten, wo Functionen gehalten werden. Eine besonders ist sehr besucht, deren Orgel und Musik überhaupt so eingerichtet ist, daß zu einer Pastoralmusik nichts an Klängen abgeht, weder die Schalmeien der Hirten, noch das Zwitschern der Vögel, noch das Blöken der Schafe (zit. nach: *Goethe's sämmtliche Werke*, Bd. XIX, Stuttgart 1858, 144).

Fr. Torraca versteht unter dem Ausdruck pastorale ein Weihnachtslied. Diese „*pastorali*" würden im Rahmen eines geradezu „liturgischen Dramas" zu Weihnachten in Pietrapertosa, einem Ort in der Basilicata, gesungen, wozu man auch auf Schalmeien spiele:

Studi di storia letteraria napoletana (Livorno 1884): La notte di Natale l'ufficio ecclesiastico è... mutato in un vero *dramma liturgico*; si cantano *pastorali*, si suonano zampogne... (376).

Daß L. Friedländer vom „entschieden pastoralen Charakter" der Musik der Pifferari berichtet, die zur Adventszeit nach Rom kamen und in den Straßen musizierten, macht deutlich, wie vertraut ihm die Konnotation des Begriffs pastoral mit Weihnachten ist:

Erinnerungen, Reden u. Studien (Straßburg 1905), 1. Teil, Kap. V *Aus Rom*. [Advent 1853]: Die Adventszeit wird schon vor ihrem Beginn angekündigt, erstens durch große Herden von Truthühnern, die durch die Straßen getrieben werden und große Abnahme finden, sodann durch die Pifferari. Diese kommen aus der Umgegend von Rom und spielen vor den Madonnenbildern, deren eines sich fast in jeder Straße befindet... Die Pifferari sollen an die Hirten von Bethlehem erinnern, die das Kind und die Jungfrau anzubeten kamen... Sie sind immer zu zweien, einer bläst auf dem Dudelsack eine einförmige, aber angenehme Begleitung, zu der der andere auf einer kleinen Flöte von etwas schrillem Tone einzelne kurze Gänge macht, mit Pausen, in denen er auch wohl Worte eines Gebetes singt. Aus einiger Entfernung hört sich diese Musik, die sich durch Tradition vermutlich aus alter Zeit fortgeerbt und einen entschieden pastoralen Charakter hat, sehr gut an (152 f.).

(2) Vereinzelt benennt der Ausdruck musikalische Einlagen zur Weihnachtszeit im Bereich der Kirchenmusik.
Im 18. und 19. Jh. wurden Werke für den Gottesdienst komponiert, denen zur näheren Bezeichnung ihrer Bestimmung für Weihnachten das Wort Pastorale hinzugefügt wurde; bei diesen Kompositionen handelt es sich hauptsächlich um

Motette, Graduale, Offertorium und Litanei, wie beispielsweise die folgenden Werke:

P. Cafaro, *Motetto pastorale* (1747);
G. Tritto (1733–1824), *Motetto in pastorale* (o. J.);
V. Bellini, *Litanie pastorali in onore della Beata Vergine* (vor 1825);
C. Czerny, *Graduale pastorale* op. 154 (o. J.);
ders., *Offertorio pastorale* op. 155 (o. J.).

(3) Seit 1650 wird mit dem Terminus im alpenländischen Raum, in Italien und in Böhmen und Mähren auch eine WEIHNACHTSMESSE bezeichnet. Eine mögliche, wenn auch kuriose Begründung für diesen Umstand liefert A. A. Dimpfl, wenn er davon ausgeht, daß diese „Länder ...durch ihre Bergwelt mit den vielgestaltigen Hirtenleben für die Pflege von Pastoralmessen besonders prädestiniert zu sein [scheinen]. In ausgesprochenen Flachländern mit Industrie und Handel haben sie dagegen nie festen Boden gefasst" (*Die Pastoralmesse*, Diss. Erlangen 1945, 48).
Auch hier, wie ebenfalls bei dem oben im Abschn. II. (2) behandelten Gebrauch von Pastorale, besteht eine Vorliebe für 6/8- oder 12/8-Takt, den Charakter des Siciliano und ruhiges Tempo.
Zum ersten Mal läßt sich das Wort Pastorale in der Bedeutung einer Weihnachtsmesse im Jahr 1650 in Italien nachweisen, nämlich mit der *Missa Pastorale* von G. Ziretti. Überhaupt hat es den Anschein, daß die Entstehung des Begriffs mit diesem Bedeutungsinhalt in Italien ihren Ausgang genommen hat. Denn erst mit dem Jahr 1730 erscheinen Pastoralmessen auch im deutschsprachigen Raum, so die *Missa pastorale* von G. Domberger (1730), die *Missa pastoralis* von F. Schmidt (1730) und die *Missa pastoricia* von M. Königsperger (1739). In Böhmen und Mähren setzt 1782 die Komposition von Pastoralmessen ein, und zwar mit der *Missa pastorella* von J. Ölschlegel.
Von etwa 1730 bis ungefähr zur Mitte des 19. Jh. dauert die Blüte der Pastoralmessen an, wie folgende Belegauswahl weiterer Kompositionen mit dem Wort Pastorale im Titel zeigt:

A. Fr. Durante, *Missa in pastorale* (um 1700);
G. J. Vogler, *Missa Pastoritia in D* (1767);
M. Haydn, *Missa pastoralis* (1780);
P. von Winter, *Missa Pastorale* (um 1800);
F. Schubert, *Pastoralmesse* op. 13 (um 1830);
K. Kreutzer, *Pastoralmesse in A* (um 1830);
S. Kolešovsky, *Missa solemnis pastoralis* (um 1850).

In der Folgezeit findet sich der Ausdruck in dieser Bedeutung nur noch vereinzelt, beispielsweise bei A. Rihovsky, *Missa pastoralis, brevis et facilis* op. 9 (1898), und bei Fr. J. Wagner-Cochem, *Pastoralmesse „In dulci jubilo"* (um 1930).
Ursache dafür ist die Reformbewegung des Cäcilianismus, der in der zweiten Hälfte des 19. Jh. diese Gattung für die Kirchenmusik als nicht angemessen erachtete. In einem Artikel des Linzer Volksblatts, der unter dem Titel *Pastoralmessen u. Pastoral-Präludien* in der Zs. *Musica sacra* XVII (1884) wiedergegeben ist, wird dieser Ablehnung in deutlichen Worten Ausdruck verliehen; dabei schreckt der anon. Verfasser nicht davor zurück, Werke, die als Pastoralmessen bezeichnet werden, als „Schund" und „beinahe gotteslästerliche Musik" zu apostrophieren:

Seit der Zeit, als die Kirchenmusik von ihrer Höhe herabgesunken und ihres ernsten Berufes gänzlich vergessend zur frivolen Theaterdirne sich herabgewürdigt, ist es zur allgemeinen Mode geworden, an dem hohen Gedenktage der Geburt des Erlösers bei der feierlichen Hochmesse eine sogenannte Pastoralmesse zur Aufführung zu bringen... Erst um die Neige des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts, wo die Kirchenmusik im rapiden Niedergange begriffen war, ...fanden sich erbärmliche Musiklieferanten oder Componisten von trauriger Berühmtheit, welche unter andern sogenannten kirchlichen Werken auch Pastoralmessen schrieben, eine Gattung Musik, die fast ausnahmslos unter die Rubrik „Schund" gehört. So wenig wie die Musikheroen der Vergangenheit, würde in unserer Zeit ein anständiger Componist à la Bruckner oder Habert zu bewegen sein, auch nur einen Tact Pastoralmusik zu schreiben. ...gibt auch der Text in allen 3 Messen des Weihnachtsfestes auch nicht den geringsten Anhaltspunkt, um die diesem Text angepaßte Musik mit Jodlern, Dudelsack- und Gassenhauermelodien stimmungsgemäß auszustatten. Aber alles das, ja eine beinahe gotteslästerliche Musik enthält die beliebte Pastoralmesse von D i a b e l l i (64).

IV. In der musiktheor. Lit. läßt sich seit dem ausgehenden 18. Jh. eine VERMISCHUNG DER BEGRIFFE UND IHRER INHALTE feststellen. So kommt es einerseits zu falschen Zuordnungen und Definitionen der Begriffe Pastorale und Pastourelle, andererseits zu neuen Wortschöpfungen im Umfeld der genannten Begriffe.
St. Arteaga benutzt im Abschnitt über Troubadourlyrik „pastorella" synonym mit „egloga":

Le rivoluzioni del teatro mus. ital., Bd. III (Bologna 1788): Chiunque vorrà prendersi il pensiero d'esaminare la poesia provenzale troverà, ch'essa non era affatto priva d'una certa mollezza... Nelle loro egloghe o *pastorelle* v'era a così dire stabilito il suo cerimoniale amatorio (102).

In ganz ähnlichem Verständnis führt das BakerD den Ausdruck für „a bucolic song" (New York [1895] ³1923, Art. *Pastourelle*, 145) und bezeichnet W. Hebenstreit Pastourellen als „idyllische Gesänge" (*Wiss.-lit. Encyklopädie d. Aesthetik*, Wien 1843, Art. *Provenzalen*, 589).
Nachdem G. Fr. Wolf wohl als erster das Wort Pastorello verwendet hat (WolfL, Halle 1787, 120; vgl. oben, II. (2)), erscheint es seitdem auch in anderen dtsch. Musiklexika des 19. Jh. Daneben

werden die Wörter Pastorelle, Pastourelle und Pastorella genannt, ein Umstand, der eine Vermischung und Verwirrung des Terminus Pastorale zur Folge hat:

HäuserL, Bd. II (Meißen 1828): *Pastorello* ist fast dasselbe, was *Pastorale* ist, zeigt nur ein kleineres, gewöhnlich im C-Tacte gesetztes Tonstück an, und hat auch einen angenehmen ländlichen Character (24);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Pastorale*: Ein kleines Pastorale heißt *Pastorello* (it.) (242);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Pastorella*, ein kleines *Pastorale* (129):

Eine andere Übersetzung des Wortes Pastorale führt G. Schilling an, wenn er angibt, es heiße „wörtlich übersetzt Hirtengedicht"; zum anderen bringt er in jeweils eigenständigen Artikeln – neben der gleichen Erklärung von Pastorello wie bei Häuser und Burkhard – das Wort Pastorelle ins Spiel und erklärt es zum „franz. Namen" für Pastorale:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss., Bd. V (Stuttgart 1837): *Pastorale* ...dieses italienische Wort, das wörtlich übersetzt Hirtengedicht und dann auch hirtenmäßig heißt...;
Pastorelle, franz. Name für *Pastorale*...;
Pastorello aber ist das Diminutivum von dem italienischen *Pastorale* (393).

E. Bernsdorf fügt den von Schilling genannten Begriffen noch „Pastourelle" gleichbedeutend mit „Pastorelle" hinzu und definiert diese beiden Wörter ebenfalls als „französische Namen für Pastorale" (BernsdorfL, Bd. III, Offenbach 1861, Art. *Pastorelle oder Pastourelle*, 141).
In diese Entwicklung hinein paßt schließlich die Auffassung Fr. Bremers – neben seinem Verständnis von Pastourelle als franz. Wort für Pastorale –, Pastorello sei die ital. Übersetzung von Pastorale (BremerL, Lpz. 1882, Art. *Pastorale*, 544).
Eine ungewöhnliche Erklärung des Begriffs Pastourelle bieten L. und M. Escudier. Sie geben an, daß man mit diesem Wort „eine Art von geistlicher und religiöser Komödie" bezeichnet habe, die ehedem in mehreren Kirchen zu den Weihnachtslaudes aufgeführt worden sei. Diese Komödien seien aber von der theologischen Fakultät in Paris abgeschafft worden:

Dictionnaire de Musique (Paris [5]1872), Art. *Pastourelle*: On nommait anciennement *Pastourelle*, une sorte de comédie spirituelle et religieuse qui était exécutée autrefois dans plusieurs églises aux laudes de Noël. Ces comédies furent abrogées par la faculté de théologie de Paris (366 f.).

Die reichlich Verwirrung stiftende Vermischung der Begriffe Pastorale und Pastourelle veranschaulicht der Art. *Pastorale* von A. Reißmann. Er leitet Pastorale im Sinne eines Schäferspiels vom franz. Ausdruck Pastourelle, einem „Gedicht, welches das Hirtenleben besingt", ab. Dieses Gedicht soll der Ausgangspunkt für die Entwicklung des Schäferspiels und sogar für ein „selbständiges Instrumentalstück" – das Pastorale – gewesen sein:

Mendel/ReißmannL, Bd. VIII (Bln 1877), Art. *Pastorale*: Schäferstück, Schäferspiel, ist französischen Ursprungs – *Pastourelle* – und bezeichnete ein Gedicht, welches das Hirtenleben besingt. Dies lieferte im 13. Jahrhundert und später namentlich in Frankreich reichen Stoff nicht nur für die lyrische, sondern auch für die epische und dramatische Dichtung, und Schäferspiele waren noch im 17. Jahrhundert nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien und Deutschland sehr beliebt. Acis und Galatea, den auch Händel bearbeitete, war ein sehr gern bearbeiteter Stoff für solche Spiele. Die *Pastourelle* gab dann den Anstoss zu einem selbständigen Instrumentalstück – dem *Pastorale* – ländlich einfachen Charakters im 6/8- oder 12/8-Takt, das vorwiegend die Weise der Schalmeien nachahmt (32).

Lit.: Art. Pastorale, GroveD II, London 1880; A. Sandberger, Zu d. geschichtlichen Voraussetzungen d. Pastoralsinfonie, in: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch., Bd. II, München 1924; Art. Pastorella, Enciclopedia ital., Bd. XXVI, Rom 1935; P. Wapnewski, Walthers Lied von d. Traumliebe u. d. deutschsprachige Pastourelle, Euphorion LI, 1957; H. Engel, Das Instrumentalkonzert, Bd. I u. II, Wiesbaden 1971 u. 1974; S. Chr. Brinkmann, Die deutschsprachige Pastourelle. 13. bis 16. Jh., Diss. Bonn 1976; H. Jung, Die Pastorale. Studien zur Gesch. eines mus. Topos, Bern 1980; J. Blanchard, La pastorale en France aux XIV[e] et XV[e] siècles, Paris 1983; V. Bernardoni u. N. Guidobaldi, I „suoni pastorali" nella musica colta tra Seicento e Novecento, in: Atti del XIV congresso della società internazionale di musicologia, Bd. III: Free Papers, Turin 1990, 603-626; N. Staiti, Immagini e suoni di pastori e zampogne, in: ibid., 579–601.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 1995

Pausa / Pause

lat. pausa, von griech. παῦσις, Ruhe, Rast, aus παύειν, beenden, u. παύεσθαι, aufhören; altfranz. pose, mittelnld. pose, mhd. pûse, Zwischenzeit, Rast; franz. pause (seit 14. Jh.); engl. pause, nhd. Pause (seit 15. Jh.); ital. posa, Unterbrechung, Moment des Innehaltens (seit um 1250), ital. pausa (seit 15. Jh.);
lat. pausare, altfranz. poser, dtsch. pausieren (seit 16. Jh.); ital. pausare ist bei Dante Alighieri belegt („Lo rege per cui questo regno pausa", *Divina Commedia, Paradiso* XXXII, 61, nach 1307; ed. Vandelli, Mailand [21]1997, 907), gleichzeitig ist die Schreibung posare nachweisbar;
lat. pausatio, Innehalten, das engl. pausation (seit 14. Jh.) zugrundeliegt, dient im mittellat. Schrifttum auch als Synonym für Grablegung und Tod sowie als Bezeichnung für den Todestag eines Bekenners; entsprechend wurde Pausatio (auch „Marie pausatio") zum alternativen Namen für das seit um 600 gefeierte Marienfest „Marie assumptio";
zu lat. caesura und dtsch. Cäsur vgl. II. (2) Exkurs.

I. Lat. pausa und pausatio bezeichnen seit dem Frühmittelalter FUNKTIONALE UNTERBRECHUNGEN UND GLIEDERNDE EINSCHNITTE in der Musik. Wie für die Töne werden auch für die nichtklingenden Momente Zeichen entwickelt, die sich äquivalent zu den Noten verhalten.
(1) Entsprechende Ausdrücke benennen INTENDIERTE UNTERBRECHUNGEN der Musik.
(2) Pausa wird zur Bezeichnung für das die Innehalten (pausatio) verdeutlichenden NOTATIONSZEICHEN (figurae).
(3) Pausa bzw. Pause gelten als SILENTIUM ODER TACITURNITAS BZW. STILLE ODER SCHWEIGEN.

II. Seit um 1500 differenzieren Autoren bei pausa bzw. Pause SATZTECHNISCHE, ÄSTHETISCHE UND AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE FUNKTIONEN.
(1) Die Ausdrücke benennen KOMPOSITORISCHE MITTEL mit mehreren Aufgaben.
(2) Das Begriffswort begegnet im Zusammenhang mit MUSIKALISCHER BINNENGLIEDERUNG.
(3) Die Prägung pausa generalis ist seit dem 14. Jh. für das SCHWEIGEN ALLER STIMMEN (GENERALPAUSE) belegt.
(4) Im 15. Jh. bezeichnet pausa eine spezielle Form der KOLORIERTEN SCHLUSSBILDUNG in der Musik für Tasteninstrumente.
(5) Der Begriff wird im Kontext von AUFFÜHRUNGSANWEISUNGEN reflektiert.

I. Lat. pausa und pausatio bezeichnen seit dem Frühmittelalter FUNKTIONALE UNTERBRECHUNGEN UND GLIEDERNDE EINSCHNITTE in der Musik. Wie für die Töne werden auch für die nichtklingenden Momente Zeichen entwickelt, die sich äquivalent zu den Noten verhalten.

(1) Aus der Wortfamilie von pausa stammende Ausdrücke benennen INTENDIERTE UNTERBRECHUNGEN der Musik.
Mit lat. pausatio bezeichnet Augustinus in den *Enarrationes in psalmos* XL, 5 (vor 430; Opera X, 1, Turnholt 1956, 452, 25) und den *Confessiones* IX, 4 (um 400; ed. Skutella, Lpz. 1934, 185, 3) Unterbrechung und Erholung. Die Wortwahl kontrastiert mit den Ausführungen in *De musica* III, 8, 17 ff. (387–89; ed. Finaert/Thonnard, Paris 1947, 196 ff.), wo Augustinus das Einfügen von Momenten der Unterbrechung im Metrum beim Singen und Deklamieren beschreibt, hierfür jedoch ausschließlich silentium und mora (Aufenthalt) heranzieht.
Nach Guido Aret. wird der Vorgang des Sich-Erholens (repausare) durch das Atemholen der Sänger an einer mit mora benannten Stelle ermöglicht (respiratio):

Micrologus (1025/26): Item ut in modum currentis equi semper in finem distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant. Spissim autem et raro prout oportet, notae compositae huius saepe rei poterunt indicium dare (CSM 4, 175: XV,54).

Im anon. *Commentarius in Micrologum Guidonis Aret.* (spätes 11. Jh.) sind „pausae vel morae" Alternativbegriffe (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 132 [Textvariante]). Johannes Affl./Cotto definiert pausatio in Analogie zur mittels Grammatik strukturierten Prosa als Gliederungselement der Musik und nimmt damit Bezug auf Augustinus' Erklärung der Bedeutung der Einschnitte für metrische und grammatikalische Strukturen (*De musica* III, 7 ff.; loc. cit., 174 ff.):

De musica cum tonario (um 1100): ...sicut enim in prosa tres considerantur distinctiones, quae et pausationes appellari possunt, scilicet colon id est membrum, comma incisio, periodus clausura sive circuitus, ita et in cantu (CSM 1, 79: X,21–22);
Quod autem in prosa grammatici colon, comma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici diastema, systema, teleusin nominant. Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia decenter pausat; systema coniunctum ornatum indicat, quotiens in finali decens melodiae pausatio fit; teleusis finis est cantus (80: X,28–29);
In cantibus autem magistrorum id providendum est, ut in acutis maxime versentur, et postquam in quinta a finali bis vel ter pausaverint, finalem revisant rursusque ad superiores festinando se transferant; quia sicut subiugalium est maxime in gravibus, ita autentorum maxime in acutis conversari (120 f.: XIX, 6–7);

Providendum quoque est organizanti, ut si recta modulatio in gravibus moram fecerit, ipse in acutis canenti per diapason occurrat; sin vero in acutis, ipse in gravibus per diapason concordiam faciat; cantui autem in mese vel circa mese pausationes facienti in eadem voce respondeat (160: XXIII,26–28); als weitere Ausdrücke begegnen mora und respiratio („et in singulis respirationibus ambo in eadem voce vel per diapason conveniant"; 157: XXIII,2).

In den *Regulae de arte musica* des Guido Aug. (um 1140) stehen pausatio und mora undifferenziert nebeneinander im Kontext satztechnischer Anweisungen, die sich auf Abschnittsgliederungen und Intervallfolgen im Organum beziehen:

Si enim aliquando evagetur, quasi aliquo casu, usque ad quintam vel sextam vocem, nec tamen in eis pausationem vel moram aliquam fecerit... (CS II, 170 b).

Der anon. Trakt. mit dem Incipit „Quoniam de canendi scientia" (spätes 12. Jh.) trennt pausatio und respiratio. Die Zuordnung von pausatio zu Mora und respiratio zu Interpositio legt nahe, pausatio als satztechnisch begründeten Einschnitt zu verstehen, der bei Einklang oder Oktave angebracht wird und es dem „organizator" ermöglicht, auszuruhen (requiescendi), während respiratio zum Nachatmen dient (resumit spiritum), damit der Einschnitt besser erreicht werden kann:

Vide et cognosce in isto „Benedicamus" pausationum modum... Nota igitur pausationes et respirationes, quoniam aliam vim habent in organo pausationes et respirationes. Pausationes autem dicimus moras illas quae vel cum cantu vel in diapason ab organizatore fiunt causa requiescendi aut organum intercidendi. Respirationes vero vocamus interpositiones illas quae fiunt ab organizatore quando ad quartam, id est, diatesseron, organum vel ad quintam, id est, diapente, a cantu descendit et ibi paululum respirans resumit spiritum, ut usque ad pausationem melius sequentia prosequantur (ed. Seay, *An Anon. Treatise from St. Martial*, Ann. Mus. V, 1957, 35, 13–36, 16).

Johannes de Garlandia widmet dem Ausdruck pausatio, der nun als nichtklingende Zeit im Kontext der Modalrhythmik aufgefaßt wird, ein eigenes Kapitel mit Erläuterungen, wie pausatio die Merkmale der jeweiligen Modi annehmen kann:

De mensurabili musica (um 1250): Sequitur de pausationibus... Pausatio est dimissio soni facta in debita quantitate. Pausationum quaedam simplex sive singularis, quaedam composita sive duplex. Pausatio simplex dicitur, quando pausatur secundum quantitatem unius alicuius modi sive maneriei. Simplicium quaedam dicitur perfecta, quaedam imperfecta. Perfecta dicitur illa, quae non transmutat modum propter sui adventum, sed aequalem praecedenti, quando advenit, repraesentat, vel quando reddit talem modum post sicut et ante. Imperfecta dicitur illa, quae transmutat modum propter sui adventum, vel quando reddit alium modum post quam ante. Unde regula: omnis pausatio simplex debet esse aequalis paenultimae modi praecedentis (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 64 f.: VII,1–9).

Pausatio gilt als Gliederungselement, das die Ordines begrenzt und zugleich Teil von ihnen ist. Die von Johannes herrührende Erklärung wird am Ende des 13. Jh. übernommen und kommentiert:

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica*, loc. cit.: ...ordinatio sumitur pro numero punctorum ante pausationem... (75: XI,7);
Anon., Trakt. mit dem Incipit „Cognita modulatione melorum" (Ende 13. Jh.): ...qui quidem ordo sumitur a suo principio ordinato. Ordinatio principii primi aliorum modorum est ordinatio punctorum vel sonorum melorum, quae sine pausatione sumpta sub certo ordine sonorum iunctorum figuris troporum plenius iungantur (ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 23, 13–17).

Außerhalb des mit der Modalrhythmik verbundenen Regelgefüges steht allerdings die mus. Praxis, die die Ausführenden zuweilen nach Gutdünken Unterbrechungen einfügen läßt: „Pausationes vero valde voluntarie procedunt secundum quod melius videbitur cantori vel operatori" (ibid., 85, 28–29).

(2) Pausatio und pausa werden voneinander unterschieden, wobei pausa zur Bezeichnung für die das Innehalten (pausatio) verdeutlichenden Notenzeichen (figurae) wird.
Bereits im *Intonarium* des Pseudo-Odo (zweite Hälfte 13. Jh.) bezeichnet pausa die Phase zwischen Antiphon und Psalm („Attendat autem quid de qualibet antiphona ante psalmum vel psalmos et etiam post debet dici usque ad duas pausas similes junctas et non plus, neque minus, quia si hoc non fieret, de facili posses falli, propter tonorum similitudinem inter se"; CS II, 117 a). Der Anon. St. Emmeram beschreibt in *De musica mensurata* (1279; ed. Yudkin, Bloomington, Ind. u. Indianapolis 1990, 84, 16) „pausarum differentias seu formas", womit pausa in den Kontext der notierten Figurae gerückt wird, während das an anderer Stelle gebrauchte pausatio das Innehalten benennt, das durch Zeichen versinnbildlicht wird, die mittels ihrer Länge die Quantitäten wiedergeben:

Cap. III: Et quia hic agitur de pausis, ideoque in primis videamus quid sit pausa, et quae sit causa inventionis ipsius; quot sint eius differentiae patebit inferius suo loco. Ad primum igitur dicimus: pausa est divisio soni facta in debita quantitate, vel pausa est recreatio spiritus fatigati sicut punctuatio (244, 12–16);
Ad primum dicimus: figura pausationis est signum vel tractus circa divisionem soni; tractus, dico, factus in debita quantitate sive proportione. Pausationum vel tractuum differentiae sunt haec: quaedam dicitur semibrevis, quaedam recta brevis, vel maior, quaedam longa minor, vel maior, quaedam dicitur finis punctorum, quaedam divisio modorum, quaedam divisio sillabarum, quaedam suspiratio. Et istas tres ultimas a(u)ctoritate prosae [sc. Johannes de Garlandia] decrevimus hic adiungi (248, 26–32).

Franco von Köln definiert noch eindeutiger pausa als Bezeichnung für diejenigen Figurae, die das Nicht-Klingen anzeigen:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Mensura est habitudo quantitativa longitudinem et brevitatem cuiuslibet cantus mensurabilis manifestans. Mensurabilis dico, quia in plana

musica non attenditur talis mensura. Tempus est mensura tam vocis prolatae, quam eius contrarii, scilicet vocis amissae, quae pausa communiter appellatur. Dico autem pausam tempore mensurari, quia aliter duo cantus diversi, quorum unus cum pausis, alius sine sumeretur, non possent proportionaliter adinvicem coaequari (CSM 18, 25: I,3–6);

Praeterea istae sex pausae sex tractibus subtilibus designantur, qui etiam pausae appellantur (55: IX, 11).

Einige Autoren, wie Lambertus (*Tract. de musica*, um 1275; CS 1, 278 a f. u. 281 b), gebrauchen neben pausa den Diminutiv pausula als Bezeichnung für die Figurae.

Das Innehalten in der Musik zeigen seit dem 13. Jh. Notationszeichen an. Bereits im *Tract. de organo cod. Vaticani* (Anfang 13. Jh.; ed. Zaminer, *Der Vatikanische Organum-Trakt.*, Tutzing 1959, 186 ff.) markieren senkrechte Striche Einschnitte in der Musik, ohne jedoch ausdrücklich benannt zu werden. Die Zuordnung von Zeichen („figura") zu pausatio begegnet erstmals bei Johannes de Garlandia:

De mensurabili musica (um 1250): Unde figura pausationis est signum vel tractus significans dimissionem soni factam in debita quantitate. Pausationum vel tractuum quaedam dicitur recta brevis, quaedam longa, quaedam finis punctorum, quaedam divisio modorum, quaedam divisio sillabarum, quaedam suspiratio. Recta brevis est tractus respiciens longitudinem secundum latitudinem unius spatii. Longa est tractus respiciens longitudinem duorum spatiorum vel plurium. Finis punctorum dicitur, ut tractus respicit longitudinem secundum quantitatem omnium spatiorum et linearum. Divisio modorum, cum tractus obliquo modo positus, et hoc in inferiori parte et minor apparet recta brevi. Divisio sillabarum dicitur idem, sed accipitur in superiori parte. Suspiratio est apparentia pausationis sine existentia, et hoc est propositum, quia suspiratio potest fieri cum tractu vel sine, et maior vel minor rectae brevis potest esse suspiratio (ed. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 66 f.: VIII, 2–9).

Johannes' Ausführungen zur Zeichengebung unterscheiden zwischen den eine wirkliche Unterbrechung anzeigenden Längsstrichen und Strichen, die Suspiratio („pausatio sine existentia") oder Divisio sillabarum anzeigen. In Anlehnung daran erklärt Anon. 4, daß pausatio das Ende einer Klausel verdeutlicht und, je nach Modus, mit einem durch ein, zwei oder drei Spatien gehenden Strich angezeigt wird („Simplex pausatio vel tractus materialis fit secundum distantiam latitudinis unius spatii et est unius temporis tantum"; ed. Reckow, BzAfMw IV, Wiesbaden 1967, 60, 20–21). Dagegen bezeichnet der Ausdruck suspirium (wie suspiratio bei Johannes) die Art von Unterbrechung, die keine eigentliche pausatio, sondern eine Atemstelle ist und von den cantores nach Bedarf gesetzt wird („Est et alia pausatio, quae videtur esse pausatio et non est, et vocatur suspirium. Nullum vero tempus habet de se"; 61, 13–14). Die nach Johannes dritte Variante des Tractus, die „divisionem sillabarum" anzeigt und „nullum tempus significat" (61, 22), wird nicht mehr mit pausatio in Zusammenhang gebracht.

Ausgehend von Franco von Köln wird die Erläuterung von pausa durch die systematische Abhandlung der Zeichen fester Bestandteil der Musiklehre. Mit Franco wird die Koppelung des Ausdrucks pausa an ein entsprechend den Notenwerten differenziertes Zeichensystem für die Dauern des Nicht-Klingens zu einem Standard der Musiklehre, für den über die Sachgeschichte von Pausennotation hinausgehend die begriffliche Differenzierung bedeutsam scheint: Zeit („tempus") wird von Klingendem („vox prolata") und Nicht-Klingendem („vox omissa") durchsetzt. Dementsprechend werden Töne durch Zeichen, die die „recta vox" anzeigen, dargestellt, Nicht-Klänge durch solche, die die „vox omissa" repräsentieren (*Ars cantus mensurabilis*; loc. cit., 54: IX,1). Francos System der Pausenzeichen reicht von der Longa perfecta bis hin zu Semibrevis minor bzw. maior, zu denen der abschnittsanzeigende Finis punctorum, der eine Verlängerung der vorletzten Note impliziert, als „immensurabilis" gezählt wird („Haec tantum penultimam notam significat esse longam in quocumque modo evenerit, licet forte ista penultima de ratione modi in quo est brevis esset"; 55: IX,10; → *Punctus* IV. (2)). Dies wird in den an Franco anknüpfenden Musiklehren zu einem feststehenden Teil der Erläuterungen von pausa bzw. pausatio (vgl. Fr. A. Gallo, *Die Notationslehre im 14. u. 15. Jh.*, in: *Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit*, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984, 262 ff.). Ähnlich wie im *Compendium musicae pract.* von Johannes de Muris (um 1322; CSM 17, 135) wird „De pausis" zur Überschrift von Kapiteln und Abschn. in Lehrwerken. Im Kontext der sich durch die Einführung binärer Werte wandelnden Notationsregeln nehmen die Pausenzeichen für das Erkennen ternärer oder binärer Strukturen eine Schlüsselfunktion ein:

Anon. ex traditione Philippe de Vitry, Trakt. mit dem Incipit „Omni desideranti notitiam artis mensurabilis" (Ende 14. Jh.): Modus perfectus cognoscitur per pausas, quando pause inter longas sunt perfecte, vel quando de longa usque ad aliam longam per numerum ternarium melius quam per binarium tempora computantur, ut hoc patet inferius... (CS III, 29 a);

Pausa est vocum omissio, seu asperatio mensurata per tot corporibus quot fuerit figurata; unde pausa valet tot tempora quot continet spatia. Nam si tenet unum, valet unum, si tenet duo, valet duo, si tenet tria, valet tria. Si tenet quatuor, immensurabilis est. Sed illa pausa que tenet dimidium spatium descendendo, valet unam semibrevem de prolatione qua fuerit. Quid ergo fiet de pausa minime cum minor pausa non possit inveniri quam dimidii spatii. Dico breviter et hoc tenetur ab omnibus expertis in scientia, quod pausa semibrevis debet descendere inferius a linea; pausa vero minime debet ascendere superius a linea, tenens dimidium spatium... (35 b);

Pseudo-Johannes de Muris, Trakt. mit dem Incipit „In arte motetorum" [*Ars discantus*] (erste Hälfte 14. Jh.): Possunt pause perfici vel imperfici. Non pausa possit minui nec augeri; attamen pause possunt figuras imperficere, sicuti figure figuras imperficiunt (CS III, 85 a).

Im Gegensatz zu Franco führen die *Quatuor principalia musicae* IV, 1, Cap. 37 (14. Jh.; ed. Aluas, Diss. Bloomington, Ind. 1996, 433; vgl. CS IV, 271 a) die nun „secundum modernos" auf sieben erweiterte Anzahl der Pausenzeichen an. Außerdem begegnet mit repausatio eine weitere Wortprägung, die respiratio gleichgesetzt wird (III, Cap. 33; 307; vgl. CS IV, 234 a).
Mit dem 16. Jh. zeigt das am Anfang eines Satzes notierte pausa-Zeichen den Modus an:

H. Glareanus, *Dodekachordon* (Basel 1547) III, Cap. 6: ...ut quoties hæ pausæ sint modi indicialia signa (ut ipse loquitur) tum ponendas esse initio cantus ante circulum, temporis signum: quoties autem ueræ pausæ, uidelicet quæ innuant aliquandiu tacendum esse in cantu, tum uero in medio ponendas... At si ante circulum initio positas inueniamus, non essentialiter pausas, sed indicialiter esse, ut idem asserit (203).

Sowohl das BrossardD (Paris [1703] [2]1705, 74) als auch das WaltherL (Lpz. 1732, 469 a f.) verzeichnen diese spezielle Bedeutung als pausa initialis.
Weiterhin ist die parallele Verwendung von pausa und pausatio belegt. Konservativ ist der Sprachgebrauch von Jacobus Leod., der pausatio und mora synonym verwendet für größere Einschnitte bei finalen Oktav- oder Quintklängen:

Speculum mus. VI (zw. 1321 u. 1324/25): ...*„diutius"*, secundum expositorem, *quia maiores pausas*, idest maiores *moras, facimus in* voce *finali quam in qualibet alia voce*; *„morosius", idest frequentius, quia, sicut illud frequentius facimus quod ex more* vel consuetudine *tenemus, sic* nobis finalis vox *morosior est, quia* saepius eam in cantus processu tangimus. Patet hoc in multis cantibus (CSM 3/VI, 97: XL,2).

Von „truncacio sive pausacio" schreibt der anon. Autor der *Quatuor principalia musicae* IV, 2, Cap. 47, im Rahmen einer Erläuterung des Hoquetus (loc. cit., 528, vgl. CS IV, 296 b; → *Hoquetus* II. (2)(a)–(b)).
Dem steht eine sich zunehmend auf pausa reduzierende Wortwahl entgegen, die, wie etwa bei Johannes de Muris, mit der Konzentration auf das Zeichensystem begründet werden kann. Marchettus von Padua fokussiert den Ausdruck pausa, der bei ihm prinzipiell als Bezeichnung für die „signa" fungiert, jedoch nun durch die Zusätze „scripta" und „non scripta" spezifiziert wird:

Lucidarium (um 1318) XIII: Signa enim que habent distinguere species inter se sunt linee protracte infra per spacia et lineas, que pause dicuntur (ed. Herlinger, Chicago u. London 1985, 534: I,6);
Pomerium (zw. 1318 u. 1326) II *De Pausis*, Cap. I: *Quid sint pausae scriptae in cantu*: Quoad primum, dicimus quod pausa nihil aliud est nisi desistentia vocis vel soni, certo tempore vel certa parte temporis, a cantando. Et haec est diffinitio pausae non scriptae; nam pausa scripta non pausat nec cantat, sed innuit modum quo pausare debeamus. Talis autem pausae scriptae talis est diffinitio: Pausa scripta est quaedam linea per partem spatii vel spatia protracta, nulli notae aliqualiter addita vel coniuncta, sed a notis totaliter separata, innuens nos per tempus vel tempora, vel per partem temporis a cantu desistere et pausare. Et tales pausae necessariae sunt in cantu; nam sicut diversa protractio vocis vel soni alta vel ima facit consonantiam in cantu, sic diversus modus pausandi facit meliorem in cantu consonantiam reperire. Et hae pausae scriptae in duobus differunt a caudis et proprietatibus per diffinitionem datam: unum est quia non sunt notis adiunctae, sicut proprietates et caudae; aliud est quod sequuntur de sui natura spatia et partes spatiorum, faciendo plus vel minus pausare, ut infra et statim patebit, quod non habent caudae nec proprietates, ut est superius in earum tractatibus demonstratum (CSM 6, 55 f.: I,1–6).

Während „pausa scripta" das notierte Zeichen benennt, das die Zeit des Innehaltens angibt und so gestaltet sein muß, daß seine Genauigkeit der mensuralen Notation entspricht, steht „pausa non scripta" für das in der Musik sich ereignende Ausbleiben von Klang („desistentia vocis vel soni"). Außergewöhnlich an Marchettus' Unterscheidung ist die klare Trennung der beiden Sachverhalte. Diese Differenzierung wird bei Prosdocimus de Beldemandis fortgesetzt, der ihr Verhältnis mit Hilfe von pausa und pausatio abgrenzt:

Tract. pract. de musica mensurabilis (1408), *De pausis*: Item notandum, quod pausa non potest per punctum perfici, nec ab alia figura imperfici, nec alterari, patet quoniam pausatio cujus pausa est signum, non potest perfici nec imperfici nec alterari (CS III, 223 a).

Trotz des individuellen Sprachgebrauches von Autoren wie etwa Gobelinus Person (*Tract. musicae scientiae*, 1417), der in einer auf Johannes Affl./Cotto zurückgehenden Erklärung (zit. oben, I. (1)) pausatio und pausa synonym gebraucht („Notandum igitur, quod, sicut in prosa considerantur tres distinctiones, quae pausae vel pausationes possunt appellari"; ed. Müller, KmJb XX, 1907, 188), oder der singulären Begriffsbildung bei Guilelmus Monachus (*De praeceptis artis musicae*, um 1480–90; CSM 11, 21 u. 25), der die Wendungen „ictu pausationis" und „ictu pausae" als Kennzeichnung von Abschnitten verwendet (→ *Tactus* IV. (1)(b) Exkurs 4), läßt sich eine Zuspitzung der Wortwahl auf pausa im musiktheor. Schrifttum nach 1400 konstatieren.

(3) Pausa zw. Pause werden als SILENTIUM ODER TACITURNITAS BZW. STILLE ODER SCHWEIGEN aufgefaßt. Lat. silentium (Lautlosigkeit, Stillschweigen) verwendet schon Augustinus als Bezeichnung für Phasen der Stille (vgl. oben, I. (1)). Prosdocimus de Beldemandis wählt silentium als einen der Alternativbegriffe, die das beschreiben, was durch den Einschnitt pausatio ermöglicht wird („quia per ipsam pausationem nihil aliud nobis denotatur quam quedam privatio sive aspiratio vocis sive quoddam silentium"; *Tract. pract. de musica mensurabilis*, 1408; CS III, *De pausis*, 223 a f.). Vorbild für spätere Autoren wird J. Tinctoris' Erklärung von pausa als „taciturnitatis signum secundum quantitatem notae cui appropriatur fiendae" (*Tract. de notis et pausis*, zw. 1474 u. 1475;

CSM 22/I, 118). Während G. Dreßler grundlegend formuliert: „Sicut in communi vita non parvae est artis recto tempore tacere, ita etiam in Musica silentium habet suum locum... appellamus autem ista signa quibus silentium induitur pausas" (*Praecepta musicae poeticae*, hs. 1563; ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 241), knüpft G. Zarlino an J. Tinctoris an: „cosi le Pause si chiamano figure Priuatiue: percioche sono inditio della taciturnità, o silentio; & rappresentano il Tempo, che si hà da tacere; ilqual si scorge dalla loro diuersità" (*Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, III, Cap. 50, 211).

Das seit um 1225 belegte engl. silence wird Anfang des 17. Jh. in J. Dowlands Übers. von A. Ornitoparchus' *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) mit dem seit um 1500 gebräuchlichen Ausdruck rest verbunden (*Andreas Ornithoparcus His Micrologus*, London 1609, 51: „A *Rest*... is the Signe of Silence"), dann von Th. Ravenscroft (*A Briefe Discourse*, London 1614, 4) zusammen mit pause verwendet: „*Pauses*, or *Rests* are silent *Characters*, or an *Artificiall* omission of the voyce". Eine umfassende Definition gibt Ch. Butler: „A Pauz is a mark of rest or silence in song, for the time of soom [some] Note: whereof it hath his name" (*Principles of Musik*, London 1636, 37 f.). Das GrassineauD (London 1740) erläutert pause als „character of silence and repose, called by some *mute figure*", und rest als „pause or interval of time", welches durch „signs of silence" in der Notation spezifiziert wird, die der Autor unter pause beschreibt (176 f. u. 199). Den Wandel dieses Wortgebrauchs beschreibt das GroveD (Bd. II, London 1880, Art. *Pause*, 675 b f., u. III, 1883, Art. *Rest*, 118 b ff.), demzufolge engl. pause zum Synonym für dtsch. Fermate wird, aber auch Luftpause bedeuten kann, während rest als Bezeichnung für die Pausenzeichen gilt.

Im Franz. ist silence seit dem 12. Jh. belegt, das Adjektiv silencieux als Pendant zu ital. silentioso im 16. Jh. Um 1550 schreibt L. Bourgeois von den „pauses [sont marques] de silence" (*Le Droict Chemin de Musique*, Genf 1550, f. B 2). Während Blockland de Montfort die Pausenzeichen als Indikatoren für „silence" bezeichnet (*Instruction méthodique*, Lyon 1587, 27 f.), begegnet bei M. Mersenne der Plural „silences" als Synonym für die Figurae („les pauses, les repos", *Harmonie Universelle*, Paris 1636, *Traitez des consonances....*, 255). Das BrossardD (Paris [1703] ²1705, 74) setzt lat. pausa mit franz. pause gleich: „marque de silence & de repos... Figure muette". Als weiteren Alternativausdruck für silence gebraucht M. de St. Lambert lat. tacet (*Les Principes du Clavecin*, Paris 1707, 30). Fr. Couperin beschreibt silence als Detail der Phrasierung:

Pièces de clavecin III (Paris 1722), Vorw.: On trouvera un signe nouveau... c'est pour marquer la terminaison des Chants ou de nos Phrases harmoniques, et pour faire comprendre qu'il faut un peu séparer la fin d'un chant avant que de passer à celuy qui le suit. cela est presque imperceptible en general, quoy qu'en n'observant pas ce petit Silence, les personnes de goût sentent qu'il manque quelque chose à l'éxécution, en un mot, c'est la diference de ceux qui lisent de suite, avec ceux qui s'arêtent aux points, et aux virgules. ces silences ce doivent faire sentir sans alterer la mesure (o. S.).

Wendungen wie „un peu de silence" und „petite pause", die etwa um 1690 bei M.-A. Charpentier parallel als zwischen verschiedenen Sätzen notierte Anweisungen zur Aufführung verwendet werden (*In nativitatem Domini canticum*; ed. Hitchcock, Œuvres complètes IX, Paris 1997, 104 f.), belegen die Austauschbarkeit der beiden Ausdrücke. In D. Diderots *Encyclopédie* (Bd. XII, Paris 1754, Art. *Pause*, 208 a) wird pause als „un intervalle de tems qui se doit passer en silence" verstanden, während das pluralisch gebrauchte silences die „différens signes répondans à toutes les différentes valeurs des notes; & qui, mis à la place de ces notes, marquent que tout le tems de leur valeur doit être passé en *silence*" (Bd. XV, Paris 1765, Art. *Silences*, 192 a) bezeichnet. Singulär ist J.-J. Rousseaus Ansatz, alle „silences" mit einem Zero-Zeichen umzusetzen: „Tous les silences n'ont besoin que d'un seul caractère; c'est le Zéro. Le Zéro s'emploie comme les *notes*, et comme le Point" (RousseauD, Paris 1768, Art. *Notes*, 332). Im 20. Jh. benennt franz. pause das dem Wert einer ganzen Note entsprechende Zeichen, während demi-pause, soupir, demi-soupir etc. „signes de silence" mit kleineren Werten sind (BrenetD, Paris 1926, 342 u. 406 f.).

Seit dem 16. Jh. wird pausa/Pause im dtsch. Musikschrifttum als Stille oder Schweigen erklärt. M. Agricola bezeichnet pausa als „figura... welche eine künstliche auffhörung vom gesange anzeigt, Denn gleich wie im singen die Noten, also werden im schweigen die pausen gebraucht" (*Musica figuralis deudsch*, Wittenberg 1529, f. C iij), während W. C. Printz Pausen „schweigende Figuren" nennt (*Phrynis Mytilenaeus, oder Ander Theil, d. Satyrischen Componisten*, Sagan 1677, 68) und D. Speer sie als Indikator zum Stillschweigen beschreibt (*Grundrichtiger... Unterricht d. Mus. Kunst oder Vierfaches Mus. Kleeblatt*, Ulm 1697, 13). Im WaltherL (Lpz. 1732, 469 a) wird pausa als „Ruhe, Stillhalten in der Music" definiert. In Anlehnung an das BrossardD (loc. cit., 74) nennt Walther im Art. *Figura muta* Pausen „stumme Figuren" (244 b), was noch in der Formulierung „stumme Noten" des GaßnerL (Stuttgart 1849, Art. *Pause*, 679 a) anklingt. Die gegen Ende des 18. Jh. aufkommende Erklärung als „Schweigezeichen" (J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788, 36; KochL, Ffm. 1802, 1145) wird im 19. Jh. tradiert.

A. B. Marx' Beschreibung von „mit Pausen bezeichneten leeren Räumen" in der Musik, die ihm zur Veranschaulichung des formalen Modells einer Periode dient (*Die Lehre von d. mus. Kompos.* I, Lpz. 1837, 47 f.), weist auf H. Riemanns Einschätzung voraus, daß Pausen die „Negation des musikalischen Le-

bens" darstellen (*Mus. Dynamik u. Agogik*, Hbg 1884, 137) und als „Minuswerte" zu verstehen sind, deren Wirkung „von der Bedeutung der positiven Werte, welche sie negieren" abhängt, ein Konzept, welches der Autor im Kap. *Pausenlehre* des *Systems d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903, 130 ff.) darlegt.
Die sich durch die Begriffsgeschichte von pausa hindurchziehende Wertung als mus. Negativzeichen, die den Noten gegenüberstehen, eine Wertung, die in den Traktaten Francos („vox omissa") und Zarlinos („figure privative") aufkommt, verändert sich erst mit dem 19. Jh. im Zuge einer sich wandelnden musikästhetischen Einschätzung von Stille und Pause. Bereits 1837 gibt G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V (Stuttgart 1837, Art. *Pause*, 402) den Hinweis, daß Pausen „im Verlaufe eines Tonstücks dieselbe Absicht eines psychischen Ausdrucks als die Töne selbst" haben. Die von Schilling (im Gegensatz zu den funktionalen) emphatisch genannten Pausen „sind ein stummer, aber dennoch mächtig beredter und allgemein verständlicher Act oder besser: tonloser Hauch in der Musik, der... einen Ton in der Brust ertönen läßt, der zwar mit den Ohren nicht gehört werden kann, aber so sehr... die verlangende Seele selig bewegt, daß mit neuer Lust sie empfänglich wird für die folgende Musik" (ibid.). Auch R. Wagners Charakterisierung der Musik Beethovens, in der „selbst die Pause beredt" und Teil von Melodie wird („Alles wird Melodie, jede Stimme der Begleitung, jede rhythmische Note, ja selbst die Pause"; *Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Lpz. 41907, IX, 87, u. X, 154), verdeutlicht die sich abzeichnende Umwertung. Formulierungen wie Wagners Bühnenanweisung „Pause. Große Stille" im Textbuch zu *Der fliegende Holländer* (1841; ibid., I, 283) greifen auf, daß Stille zu einer metaphysischen Kategorie wird, der, geprägt vom Paradox des „tönenden Schweigens" (Wagner an M. Wesendonck, 12. 10. 1858; ed. Gothner, Lpz. 1915, 119) und der „beredten Pause", ein jenseits des Hörbaren angesiedelter Ausdrucksgehalt zugesprochen wird:

Cl. Debussy, Brief an E. Chausson (2. 10. 1893): ...je me suis servi... d'un moyen qui me paraît assez rare, c'est-à-dire du silence... comme un agent d'expression et peut-être la seule façon de faire valoir l'émotion d'une phrase... (ed. Lesure, Paris 1980, 55).

Während Debussys Konzeption, ebenso wie die des „Verlöschens" und „Ersterbens" der Neuen Wiener Schule, von Klang und Nicht-Klang als Teilen eines Ganzen ausgeht, in dem im Sinne Schönbergs „Stille klingen [möge]" (Vorw. zu: A. Webern, *Sechs Bagatellen* op. 9, Wien 1924, o. S.), blieb es J. Cage vorbehalten, ausgehend von einer alle akustischen Ereignisse einschließenden Gesamtmenge „sound" dieses Verhältnis in Worte zu fassen: „...no silence exists that is not pregnant with sound" (*A Year from Monday. New Lectures and Writings*, London 1968, 98).

II. Seit um 1500 differenzieren Autoren bei pausa bzw. Pause SATZTECHNISCHE, ÄSTHETISCHE UND AUFFÜHRUNGSPRAKTISCHE FUNKTIONEN.

(1) Die Ausdrücke benennen KOMPOSITORISCHE MITTEL mit mehreren Aufgaben.
P. Aaron führt das Einfügen von pausae als Hilfsmittel im mehrstimmigen Satz, insbesondere in Fugen, an:

De inst. harmonica (Bologna 1516) III, 34: Quod si non possit ad opem unisoni, uel pausæ (ut sæpe iam monuimus) confugiendum erit (f. 48r);
III, 52: Si uoles ut tenor, uel Bassus eundem progressum imitetur: ac per decimas fuget, necesse quidem erit: ut per duas semibreuium pausas praestoleris: ac moram facias, et in E la mi graui tu quoque inchoes et sic fugatio per decimas continget, et tu quidem tunc posterior eris, in descensu tamen prior (f. 56r).

M. Agricola notiert zu dem als „Convenientiae" benannten Zeichen: „Zeigt an eine vbereinkomung, als wenn eine stym pausiret, so wird gemeinlich die Nota der singenden stym, auff welcher die Pausirend anhebt, also gezeichent, wie jnn allen fugen wird gesehen" (*Musica Figuralis Deudsch*, Wittenberg 1532, f. G ii).
Das Pausieren einer Stimme wird aber über den satztechnischen Vorgang hinaus auch als Moment der varietas empfunden (→ *Varietas* III. (2)(e)):

Adam von Fulda, *Musica* (1490): Sunt autem pausæ ex fragilitate humanæ vocis per cantores inventæ triplici de causa... Tertio propter variationem, quia nunc cantare, nunc pausare variare est, et quanto variabilius, tanto delectabilius audientibus apparet... (GS III, 363 a);
G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, Cap. 28: Ma quando, per maggior bellezza, & leggiadria del Contrapunto, & per maggior commodità ancora, li Musici facessero, che le parti non incominciassero a cantare insieme; ma l'vna dopo l'altra, con lo istesso progresso di figure, o note, che è detto Fuga, o Conseguenza, il quale rende il Contrapunto non pur diletteuole; ma etiandio arteficioso; allora potranno incominciare da qual consonanza vorranno, sia perfetta, ouero imperfetta: percioche intrauengono le Pause in vna delle parti (173 f.);
G. Dreßler, *Praecepta musicae poeticae* (hs. 1563): Quarto propter fugas constituendas pausis carere non possumus. oportet enim intervenire pausas quo fugae ab auribus percipiantur et praesertim in initiis cantilenarum (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 241);
S. de Caus, *Inst. harmonique* (Ffm. 1615): L'on doibt aussy auoir esguard de faire dauantage de Pauses aux parties, quand il y en a plus de quatre. Car lesdites Pauses donnent beaucoup de grace à la Musique qui se fait auec la vois (54);
J. A. Herbst, *Musica Poetica* (Nürnberg 1643): ...von wegen der *fugen*, auff daß man dieselbige desto besser *formiren* vnd setzen kan, damit solche recht vnd wol können gehöret werden, so ist von nöthen, daß man *Pausen* darzwischen setze (100).

Auch das BrossardD (Paris [1703] ²1705, Art. *Pause*, 74) und J. G. Walther betonen die Aufgabe, „Fugen zu formiren" (*Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 28), als besondere Funktion von pausa. Nach J. Mattheson soll ein „im Fugen-Handwerck" erfahrener Spieler aus den am Anfang eines Abschnittes im Generalbaß notierten Pausen erkennen „ob nicht [die folgende Clausel] vorher in der rechten Hand könne angebracht werden" (*Grosse General-Baß-Schule*, Hbg 1731, 264). Das Anbringen von Pausen dient „mercklicher Abwechselung... wenn der Gegensatz [zum Fugenthema] durch eine kleine Pause hin und wieder zerschnitten wird" (Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 439); sie dienen außerdem der Bequemlichkeit der Ausführung und der „Deutlichkeit des Vortrages", etwa um den Einsatz des Themas deutlich werden zu lassen (J. A. Scheibe, *Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 51. Stück vom 18. 8. 1739, 479).

Schon Zarlino (zit. oben) weist darauf hin, daß das Einfügen von Pausen größere Freiheit in der Folge der Konsonanzen ermöglicht, ein Hinweis, den auch Herbst (*Musica poetica*, loc. cit., 9) gibt, der als Mittel der Trennung einen „*Punct*" oder eine „*Pause*" empfiehlt. In ähnlicher Weise formuliert auch Dreßler (*Praecepta*..., loc. cit., 241), daß Pausen verbotene Intervallfolgen zu vermeiden helfen („propter prohibita intervalla vitanda"), was von Walther aufgegriffen wird (*Praecepta*..., loc. cit., 28).

Nach H. Finck sollen Pausen „propter uariationem et dulcedinem cantus" eingefügt werden (*Pract. Musica*, Wittenberg 1556, f. E iij'; → *Varietas* III. (2)(e)), was Dreßler mit „applicandi gratia non raro pausae interponuntur" begründet (*Praecepta*..., loc. cit., 241). La Voye Mignot erweitert dies und mahnt zugleich die notwendige Kompetenz des Komponisten an: „le silence dépend de la fantaisie du Compositeur... il faut donc auoir recours à l'estude des partitions des bons Autheurs... car ils ont quelquefois pour objet la varieté de l'harmonie, et alors ils font quelques pose pour former vn dessein, *ou d'vn Recit, ou d'vn Duo, ou d'vn Trio*, &c." (*Traité de musique*, Paris ²1666, IV, 17).

In der Ausdeutung von „verba emphatica" liegt auch für Herbst eine inhaltliche Bedeutung von Pausen:

Musica poetica, loc. cit.: ...Einsylbige wörtlein, als da da seyn: *Vah, ah, heu, ô.* vnd dergleichen fürkommen, können die Pausen im Anfang, Mittel vnd End deß Gesangs, füglich gesetzet werden, als: am End, wann ein verlorne Sach, oder eines dings vntergang soll angedeutet werden, nemlich, *dispersit, dimisit inanes*, vnd im *J. L. Hasl.* [H. L. Haßler] mit diesen Worten: Ich scheid und stirbe, da alle Stimmen stillschweigen, ...dann die Noten müssen sich nach dem Text, vnd nit der Text nach den Noten richten (100).

J. Thuringus (*Opusculum bipartitum*, Bln 1624) behandelt pausa als Figur im Sinne der Figurenlehre (vgl. D. Bartel, *Hdb. d. mus. Figurenlehre*, Laaber 1985, 224 ff.).

Mit dem wirkungsästhetischen Kriterium der Variatio einher geht die Abwechslung der einzelnen Stimmen, die durch das Setzen von Pausen erreicht werden kann, die im WaltherL (Lpz. 1732, 469 b) unter „pausa specialis... wenn im Fortgange des *Musici*rens bald diese, bald eine andere Stimme... eine Zeit ruhet", im Gegensatz zu pausa generalis, klassifiziert werden. Diese Unterscheidung wird von späteren Autoren übernommen.

R. Descartes zufolge vertieft die Pause den Eindruck des darauf folgenden Klanges:

Musicae Compendium (1618; postum veröff. Utrecht 1650), *De Ratione componendi & Modis*: Sed ad majorem elegantiam, & concinnitatem hæc sequentia observanda sunt:

1°. Ut ab aliquâ ex perfectissimis consonantiis ordiamur, ita enim magis excitatur attentio quam si aliqua frigida consonantia initio audiretur; vel etiam à pausa sive silentio unius vocis optime: cum enim postquam vox, quæ incœpit, audita est, alia vox non expectata primum aures ferit, hujus novitas nos maxime ad attendendum provocat: de pausa autem supra non egimus, quia illa per se nihil est; sed tantum aliquam novitatem & varietatem inducit, dum vox, quæ tacuit, denuo incipit cantare (zit. nach Ausg. Amsterdam 1656, 28).

Als Stilmittel, das zur „Zierlichkeit" und zum „besondern Ausdruck" der Musik beiträgt, führen L. Mozart (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 33) und C. Ph. E. Bach (*Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen*, Lpz. ³1787, 276) Pause an. Auch in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. schönen Künste* werden Pausen über ihre Funktion hinaus als „Zierde der Melodien" angeführt, da „durch eine wol angebrachte Pause, die Aufmerksamkeit des Zuhörers... aufs neue rege gemacht" wird (Bd. II, Lpz. 1774, Art. *Pause*, 886 a).

(2) Pausa und Pause begegnen im Zusammenhang mit MUSIKALISCHER BINNENGLIEDERUNG. Die Notwendigkeit, mittels Pausen die Musik wie mit Satzzeichen zu gliedern und dabei zugleich die Gliederung des Textes zu bewahren, beschreibt G. Zarlino:

Le istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, Cap. 50: Il che fà dibisogno, che li Compositori etiandio auertiscano; accioche li Membri della oratione siano diuisi, & la sentenza delle parole si oda, & intenda interamente: percioche facendo in cotal modo, allora si potrà dire, che le Pause siano state poste nelle parti della cantilena con qualche proposito, & non a caso (212);

IV, Cap. 32: Debbe adunque il Compositore in cose simili aprir gli occhi, & non li tenere chiusi: percioche è di molta importanza; accioche non sia riputato ignorante di una cosa tanto necessaria; & debbe auertire di porre la Pausa di minima, o di semiminima, si come li torna commodo, in capo delli mezani punti della Oratione: percioche seruiranno per li Coma; ma in capo delli Periodi debbe porre quanta quantità di pause, li tornerà commodo: percioche mi pare, che poste in cotal maniera, si potrà ottimamente discernere li membri del Periodo l'vno dall'altro; & vdire senza incommodo alcuno il sentimento perfetto delle parole (340).

Die aufgeworfene Problematik wird als kompositions-, zugleich aber auch aufführungsrelevante Fragestellung immer wieder angesprochen, etwa wenn P. Maillart darauf verweist, daß beim Psalmsingen „au milieu de chacun verset" eine Pause angebracht wird (*Les tons ou discours sur le modes de musiques*, Tournai 1610, 227). Nach M. Mersenne sollen Minima- und Semiminima-Pausen nur dort angebracht werden, wo Kommata oder Doppelpunkte hingehören, oder am Ende einer Periode (*Harmonie Universelle*, Paris 1636, *Traitez de consonances...*, f. 323'). J. Herbst, der Klauseln und Pausen als mus. Gliederungselemente aufzählt, unterscheidet: „Wenn ein *Comma* fürfällt, braucht man kleine Pausen, wenn aber ein *Colon* oder *Periodus* fürkompt, braucht man grössere Pausen" (*Musica Poetica*, Nürnberg 1643, 112). J. Mattheson, der die Notwendigkeit, den Fluß der Melodie zu bewahren, betont, diskutiert Pause als Gliederungsmittel im Sinne eines Kommas (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 151 u. 184 ff.). W. C. Printz nennt Pause eine Form von Caesura, ein Begriff, der aus der Metrik entlehnt nun auf Musik angewendet wird (*Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist*, [1676–79] Dresden u. Lpz. ²1696, I, 32).

*

Exkurs: Lat. caesura (Hieb, Schnitt) ist seit dem 4. Jh. als Begriffswort der Metrik in der Bedeutung Verseinschnitt bzw. gedanklicher Einschnitt belegt. In der lateinischen Prosodie bezeichnet caesura die Teilung eines Versfußes zwischen zwei Wörtern, etwa in der Mitte des Verses. In der lat. Poetik wurde auch der erste Teil des in zwei ungleiche Teile zerfallenden Hexameters so genannt.
Im Franz. ist der Begriff seit 1537 bei Cl. Marot belegt (vgl. *Trésor de la langue frç.* V, Paris 1977, Art. *Césure*, 440 a), im Engl. im Psalter des Erzbischofs Parker von 1556 (*The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, Art. *cæsura*, II, 764 a). Die italianisierte Form cesura erscheint um 1565 bei B. Varchi. Im Dtsch. begegnet Caesur als Lehnwort in der ersten Hälfte des 17. Jh. Die Definitionen des Wortes lehnen sich zunächst an die Begriffsbestimmung von lat. caesura an. Sowohl in der engl. wie auch in der franz. Poetik hat caesura die Bedeutung einer Luftpause, die im Engl. 1581 als „breathing place", im Franz. 1674 als „repos" bezeichnet wird. Beide Ausdrücke fließen, ebenso wie ital. pausa, in die mus. Erörterungen von caesura in den jeweiligen Sprachen ein. Darüber hinaus akzentuiert caesura oftmals auch die Hervorhebung der ihr vorangehenden Silbe durch Betonung.
Im mus. Kontext begegnet caesura zuerst in dem anon. *Tract. cuiusdam monachi de musica* (um 1100), wird dort jedoch im Zusammenhang von Abschnittsbildungen im Text gebraucht („Accidit, etiam ut per cola et commata totius cantilenae periodus texatur, ut per singulas sensus caesuras ad finalem suum recurrat"; ed. Wolf, *Ein anon. Musiktrakt. d. elften bis zwölften Jh.*, VfMw IX, 1893, 206). Noch H. Glareanus (*Dodekachordon*, III, Cap. 7, Basel 1547) bezieht caesura ausschließlich auf den Text („Sed ut in poëmatis non parum lucis adfert decora carminis cæsura, multum etiam ornatus luculenta arsis ac thesis, ita in hoc cantu, si defuerit concinna uocum mensura", 203), allerdings im Kontext der Erörterung von Gliederungselementen in der Musik. Die ausschließliche Verknüpfung des Ausdrucks mit dem Text erscheint bei W. C. Printz aufgehoben, der die Bedeutung von caesura als Gliederungselement anhand eines Beispiels untextierter Musik erläutert:

Phrynis oder Satyrischer Componist I (Quedlinburg 1676), Cap. VIII: § 53. Eine *Section*, welche eine *Cæsuram* hat, wird *Cæsurata* genennet.
§ 54. Das Wort *Cæsura* wird hier auff zweyerley Weise genommen, erstlich für einen Musicalischen Durchschnitt oder kleinen Unterscheid, und darnach für einen Theil der *Section*.
§ 55. In der ersten Bedeutung ist *Cæsura* ein kleiner Unterscheid, vermittelst welches der *Progressus Notarum* gleichsam ein wenig gehemmet wird, und geschicht entweder mit einer was längern noten, oder einer kleinern Pausen, welche *Clausulam Formalem* in etwas nachahmen.
§ 56. In der anderen Bedeutung ist *Cæsura* ein Theil der *Section*, welcher von seinem folgenden oder vorhergehenden mit einer ietzt beschriebenen Unterscheid abgesondert wird.
§ 57. *Cæsuræ*, welche einander an der Zeit und *Modo progrediendi* gleich seyn, werden *Relativæ* genennet (32 f.).

In der zweiten Auflage des Werkes (loc. cit.) beschreibt Printz „die Zusammenfügung der Pedum" in Poetik und Musik. Der im mus. Kontext stehende Ausdruck Sektion wird mit dem alternativ gebrauchten caesura gleichgesetzt („Gleichwie in *Oratione Ligata* etliche *Pedes* einen Verß, etlich Verse aber ein *Carmen* machen: Also entstehet in *Musica Rhythmica* aus etlichen *Pedibus* eine Section oder *Cæsur*, aus etlichen *Sectionibus* aber eine *Melodia Ligata*", III, Cap. 15, 111), so daß caesura sowohl die Sektion selbst als auch einen Teil der Sektion oder den Einschnitt, durch den der Teil zustande kommt, bezeichnen kann.
Wiederum im Zusammenhang mit Fragen nach der Richtigkeit von Textunterlegung verweist J. Beer noch auf S. Calvisius' *Thesaurus lat. sermonis* (1634):

Mus. Discurse (Nürnberg 1719): Der größte Schnitzer ist unter andern, wenn man die lange Sylben kurtz und die kurtzen lang gibt. Diesem Übel abzuhelffen, kan das *Lexicon* Herrn Neubauers, oder des *Sethi Calvisii Dictionarium* gebraucht werden, allwo die *pedes* über die *cæsuren* gezeichnet (191).

Die von der Klausellehre ausgehende und im Sinne einer Lehre der mus. Interpunktion formulierte Definition von Printz wird wortgetreu im WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Cæsura*, 126 a) übernommen, mit dem bei Printz abgebildeten, geringfügig veränderten Musikbeispiel (vgl. W. Braun, *Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh.*, Gesch. d. Musiktheorie VIII/2, Darmstadt 1994, 363).
J.-Ph. Rameau hebt das Moment rhythmisch-metrischer Ordnung für die Koordination von Text und Musik hervor:

Traité de L'Harmonie Reduite à ses Principes naturels (Paris 1722) III: Une Musique sans mouvement perd toute sa grace, on ne peut même inventer de beaux Chants sans ce mouvement; il ne faut donc pas seulement s'attacher à faire des Accords, il faut de plus que le Chant des Parties, dont ces Accords sont composez, ait un certain mouvement où l'on puisse distinguer une Cesure, une Section, une Cadence, une Syllabe longue d'une breve, et les *Temps* où la Dissonance

doit être employée; le tout devant se faire sentir dans le premier instant du premier *Temps* d'une *Mesure* (295 f.).

Hingegen wird in D. Diderots *Encyclopédie, Suppl.* II (Amsterdam 1776, Art. *Césure*, 301 a) césure in bezug auf Musik als „un repos" definiert, mit dem Hinweis, daß sie dort wichtiger sei als in der Poesie.
J. Mattheson erörtert Cäsur im Kontext der Frage nach den Möglichkeiten einer Binnengliederung des Taktes:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die Beobachtung der ordentlichen Theilung eines ieden Tacts, nehmlich der sogenannten Cäsur, gibt uns die fünffte Regel der Deutlichkeit. Solche Theilung fällt immer entweder in den Nieder- oder Aufschlag, wenn die Mensur gerade ist, niemahls in das andre und letzte Viertel. Im ungeraden Tact aber geschiehet diese Theilung nirgends, als nur allein im Niederschlage: oder besser zu reden, es hat vielmehr gar keine Theilung statt, weil die Cäsur bloß auf der ersten Note des Abschnittes lieget (147).
Insbesondere für das Rezitativ, auch wenn in diesem Satztypus der Takt „gleich selbst Feyerabend hat" (*Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 97 f.), ist die richtige Plazierung der Cäsuren wesentlich, denn es „dringt weit schärffer auf die Einschnitte, als alle Arien". J. A. Scheibe verwendet bei seinen Überlegungen zur Koordination von Versmaß und Takt Cäsur als Terminus aus der Dichtkunst, der analog in der Komposition umgesetzt werden soll (*Critischer Mus.*, 38. Stück vom 21. 5. 1739, Lpz. ²1745, 352 f.). In seinem Verständnis verdeutlicht die Abfolge der Cäsuren den „eigentlichen *Rhythmus* in der Musik" (354; → *Rhythmus* III. (3)(e)).
Anknüpfend an die bei Mattheson formulierten Regeln fordert J. J. Quantz, die „Cäsur, oder die Einschnitte in der Melodie" so zu plazieren, daß das Metrum nicht gestört werde (*Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen*, Bln 1752, 296):

Das Metrum muß auf das strengste beobachtet werden. Denn je kürzer und geschwinder die Tactarten sind: je empfindlicher ist es, wenn dawider gehandelt wird. Die Cäsur muß also im $^2/_4$- und im geschwinden $^3/_4$- $^3/_8$- und $^6/_8$ Tacte allezeit auf den Anfang des zweyten Tacts, die Haupteinschnitte aber, auf den vierten und achten Tact fallen (300).

Die deutliche Trennung der Wortbedeutungen im Kontext von Dichtung und Musik, die bereits in J. Chr. Gottscheds *Handlexicon* (Lpz. 1760) begegnet, dessen auf die Musik bezogene Definition den Text des WaltherL (loc. cit.) wiedergibt, wird auch in J. G. Sulzers zweiter Ausgabe der *Allgemeinen Theorie d. schönen Künste* (Lpz. 1792) vorgenommen. J. Ph. Kirnberger, der Autor des Art. *Einschnitt (Redende Künste, Musik)* der ersten Ausgabe (Bd. I, Lpz. 1771, 306 b ff.), hatte in seiner *Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* II, 1 (Bln u. Königsberg 1776, 142) Cäsuren als „kleine Ruhepunkte, welche mit der Cäsur der Verse übereinkommen" bezeichnet. Innerhalb seiner satztechnischen Kategorisierung unterschiedlich langer „Einschnitte", die eigentlich Taktfolgen sind, werden sie als kleinstmögliches Gliederungselement angesehen:

Allgemeine Theorie d. schönen Künste II (Lpz. ²1792), Art. *Einschnitt (Musik)*: Man spricht von Perioden, Abschnitten, Einschnitten, Rhythmen, Cäsuren etc. so, daß dasselbe Wort bisweilen zweyerley, und zwey verschiedene Wörter bisweilen einerley, Sinn haben. Wir wollen in diesem Werk die Hauptglieder der Melodie, welche mit einem neuen Ton anfangen und mit einer ganzen Cadenz schließen, Perioden, oder Abschnitte nennen. Ihre Betrachtung wird also in einem eigenen Artikel erwogen werden. Die kleinern Glieder, aus deren mehrern die Periode insgemein besteht, und deren jedes insgemein ein Rhythmus genennt wird, wollen wir Einschnitte nennen, die kleinern Glieder aber, die durch kurze Ruhepunkte mitten in den Einschnitten verursachet werden, wollen wir Cäsuren nennen. Diesen Benennungen zufolge bestehet eine Melodie aus Perioden, die Periode aus Einschnitten, die Einschnitte (wenn sie nicht einfach sind) aus Cäsuren (35 b f.).

In seinem eigenen Lehrwerk *Die Kunst d. reinen Satzes...* (loc. cit., 146) formuliert Kirnberger: „Einschnitte von fünf, sieben, neun Tackten müßen durch schickliche Cäsuren in kleinere Glieder eingetheilt werden, wenn sie nicht wiedrig klingen sollen". Dieser Hinweis wird in Sulzers *Allgemeiner Theorie...* noch ergänzt: „In der Poesie ist der längste Vers von sechs Sylbenfüßen, weil man gemerkt hat, daß das Gehör nicht wol mehr Füße auf einmal fassen könne" (loc. cit., 36 a). Ausführlicher als in Sulzers *Theorie* wird in der *Kunst d. reinen Satzes* auf die Frage der Plazierung der Cäsuren eingegangen. Deutlich hebt Kirnberger die Notwendigkeit der Kongruenz textlicher und mus. Cäsuren hervor (153). Während er für das Ende eines Formteils mit einem Halb- oder Ganzschluß die „gute Tacktzeit" vorsieht, „weil ein solches Ende seiner Natur nach lang seyn muß" (147), lehnt er andererseits, im Gegensatz zu Mattheson und Quantz, für „kleinere Ruhepunkte" die Bindung von Cäsuren an bestimmte Taktteile ab. Vielmehr erörtert er an Musikbeispielen von Graun und C. Ph. E. Bach das Weglassen sowie das Anbringen von Cäsuren auf ungewöhnlichen Taktteilen. Türk, der Cäsur in Anlehnung an die *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* definiert, gibt auch das bei Kirnberger abgedruckte Beispiel der Sonate von C. Ph. E. Bach wieder, mit dem Bemerken, auch „Pausen... mögen für Cäsuren gelten" (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 344).
Im Gegensatz zu früheren Autoren definiert Koch Cäsur, das er als „Schnitt" übersetzt, als interpunktionsartige Gliederung der Melodie, durch die zwei Teile voneinander getrennt werden, und die dort erfolgt, „wo sich in der Melodie ein Ruhepunct des Geistes äußert" (*Versuch einer Anleitung zur Compos.* II, Lpz. 1787, 384); „Zuweilen wird bey der Cäsur eines Absatzes die Bewegung des Tactes durch eine Fermate auf eine kurze Zeit unterbrochen" (413). Damit distanziert sich Koch ausdrücklich vom Gebrauch des Ausdrucks für den Abschnitt als solchen, die durch das „schon allgemein eingeführte deutsche Kunstwort Einschnitt, zu Bezeichnung der kleinsten melodischen Glieder" evoziert wurde (KochL, Ffm. 1802, Art. *Cäsur, der Schnitt*, 276). Die Notwendigkeit, die „Cäsurnote" als letzte Note eines jeden melodischen Abschnittes auf den guten Taktteil zu bringen, um ihr so genügend Nachdruck zu verleihen, wird von Koch mit Rückgriff auf die Grammatik begründet, da lat. caesura die rhythmische oder metrische Eigenschaft von Sätzen bezeichne, demzufolge der rhythmische Schluß, der auf dem guten Taktteil erfolge, grammatikalisch richtig sei:

...so scheint mir es richtiger zu seyn, zur Bezeichnung der kleinern melodischen Glieder das ältere, und ohnehin allgemeiner dazu angenommene Kunstwort Einschnitt beyzubehalten, und mit dem Ausdrucke Cäsur die rhythmische Eigenschaft, und insbesondere das

r h y t h m i s c h e   E n d e der Tonschlüsse, Absätze und Einschnitte zu bezeichnen (278).

Eine offensichtliche Reaktion auf die in den Schriften Kochs zum Ausdruck kommende Bedeutungsverschiebung dokumentieren die veränderten Einträge zum Stichwort *Cäsur* im WolfL, die zunächst Cäsur als „kleine Glieder" (Halle 1787, 27), später als „rhythmischen Ruhepunkt" erklären (Halle [2]1806, 50).

Die vorrangige Zuordnung des Ausdrucks zum Bereich des Rhythmus wird daran deutlich, daß im BurkhardW (Ulm 1832, 265) Cäsur nur unter dem Stichwort Rhythmus behandelt wird. Das GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835, Art. *Caesur,* 56) differenziert das durch die „Cäsur" kenntlich gemachte melodische Ende einer Phrase von dem nicht notwendigerweise gleichzeitigen harmonischen Ende. Hingegen steht für die Mehrzahl deutschsprachiger Lexikographen im 19. Jh. in Anlehnung an Koch die Frage nach der Kongruenz von rhythmischem und melodischem Endpunkt im Zentrum ihrer Erörterungen, die, wie bei Koch, für die Musik so beantwortet wird, daß „die Cäsur keinen schlechten Tacttheil treffen d a r f, sondern auf den Tact-Accent (den thetischen Tacttheil) fallen muss, da sonst ein Widerspruch zwischen dem grammatikalischen und rhythmischen Accent entsteht. Zwar kommen Abweichungen vor, in denen Rückungen des Accentes stattfinden; doch sind sie nicht Ausdruck des eigentlich Naturgemässen, sondern eines Besonderen und heben daher die Regel nicht auf... Dennoch hat man den Ausdruck Cäsur aus der Poesie entlehnt, um damit den rhythmischen Endpunkt eines Satzes von dessen melodischem Endpunkte zu unterscheiden" (Mendel/ReißmannL II, Bln 1872, Art. *Cäsur,* 272).

Im RiemannL (Lpz. [6]1905, Art. *Cäsur,* 210 a) wird mit dem Hinweis auf „eine unbedeutende Dehnung der Schlußwerte" ein Bezug zum mus. Vortrag hergestellt, allerdings wird eine mit der Cäsur verbundene Luftpause als nicht notwendig bezeichnet. Darüber hinaus wird Cäsur in der von A. Einstein bearbeiteten Fassung des RiemannL (Bln [11]1929, Art. *Caesur,* I, 266 a) als Motivgrenze bezeichnet, die durch eine notierte Pause unterstützt werden kann, aber nicht muß.

Überaus selten begegnet der verbale Hinweis „Cäsur" in Partituren, wie etwa in G. Mahlers Sinfonie Nr. 2 (1895), wo der Ausdruck zweimal im fünften Satz (Takte 25 u. 310) erscheint zur Verdeutlichung der notierten Atemzeichen am jeweiligen Ende der Takte.

*

Bereits um die Mitte des 16. Jh. werden pausa und riposare in den begrifflichen Kontext von fermare/fermata gerückt (→ *Fermata* I. (1)), etwa wenn G. Zarlino (*Le istitutioni harmoniche,* loc. cit., III, Cap. 51, 212) das Atemholen als Bedingung für riposo ansieht: „si habbia da fermare, et pigliare Spirito". Als Synonyma sind pausa und fermata seit dem 18. Jh. belegt („Si osservò che tre pause, o pose, o fermate si fan nel discorso"; A. M. Salvini, *Prose toscane recitate nell'Accad. della Crusca* I, Florenz 1715; zit. nach *Grande dizionario della lingua ital.* V, hg. von S. Battaglia, Turin o. J., Art. *fermata,* 837). Eine besondere Beziehung ergibt sich durch den Alternativbegriff fermata für pausa generalis (vgl. unten, II. (3)).

Bedingt durch die Ambiguität von pausa/Pause als Benennungen für Momente des Nicht-Klingens und als Maßeinheiten für deren Dauer werden die Begriffe im 19. Jh. vermehrt dem Oberbegriff Rhythmus zugeordnet, so etwa im BurkhardW (Ulm 1832, 265), wo Pause unter diesem Stichwort behandelt wird. G. Schilling (*Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V, Stuttgart 1837, 402) definiert Pausen als Halte, „welche gleichsam als Interpunktionszeichen der rhythmischen Sätze und Perioden" fungieren. Zugleich bedauert er, daß sie zuwenig als „integrirender Theil des Rhythmus... die Tacte in geregelter Wiederkehr erfüllen", sondern vielfach am Ende von Sätzen erscheinen (404).

H. Riemanns Klassifizierung von Pausen geht davon aus, daß deren „ä s t h e t i s c h e r   W e r t" durch ihre jeweilige Stellung im Takt variiere (RiemannL, Lpz. [3]1887, Art. *Pause,* 735 b), ein Gedankengang, aus dem heraus er graphische Schemata über die Dynamik unterschiedlich positionierter Pausen erarbeitet, die in die Diskussion der rhythmisch-energetischen Spezifika von Pausen einfließen (vgl. Kap. *Pausenlehre* im *System d. mus. Rhythmik u. Metrik,* Lpz. 1903, 130 ff.).

(3) Die Prägung pausa generalis ist seit dem 14. Jh. für das Schweigen aller Stimmen (Generalpause) belegt. J. Boen (*Ars musica,* vor 1357; CSM 19, 42) definiert, daß die mit einer Corona versehenen Noten eine Pausa generalis anzeigen (→ *Fermate* Vorspann u. II. (5)(a)). Hierfür verwendet J. Tinctoris den Ausdruck mora generalis (*Super punctis mus.,* zw. 1472 u. 1487; CSM 22/I, 195). Im anon. *Tractatulus de cantu mensurali seu figurativo musice artis* (15. Jh.; CSM 16, 31) wird ein anderes Zeichen mit dem Ausdruck in Verbindung gebracht: „Igitur pausa tegens omnia spacia dicitur pausa generalis". Dies wird bei Anon. XII erweitert: „ubi tam tenor quam discantus et aliae voces simul pausantur" (*Tract. de musica compendium cantus figurati,* Mitte 15. Jh.; CSM 35, 56). Die Zeichenlehren, wie etwa die von Adam von Fulda, in denen die Bezeichnung zu generalis reduziert ist, während pausa die Brevispause und semipausa die Semibrevispause benennen (*Musica,* 1490; GS III, 363 b), ordnen die Generalpause mit ihrem durch alle Spatien gehenden einfachen oder doppelten Vertikalstrich in das Gefüge der Pausenzeichen ein. Dagegen akzentuiert Prosdocimus de Beldemandis das Unmeßbare als Besonderheit der pausa generalis, die er auch pausa finalis, pausa communis und pausa immensurata nennt:

Tract. pract. de musica mensurabili (1408): Pausa generalis namque nominatur eo quod in tali pausa omnes canentes generaliter a cantu desistunt... Sed pausa immensurata nuncupatur, quoniam omnes canentes per ipsam pausam a cantu desistunt immensurate (CS III, 221 b).

M. Agricola führt die Generalpause als „gemeine pause" an und zählt sie nicht zu den übrigen Noten oder Pausen, da sie „alzeit am ende des gesanges erfunden" wird (*Musica figuralis deudsch*, Wittenberg 1529, f. C v). H. Glareanus definiert den Doppelstrich als Zeichen („Denique ad finem vocum duæ lineæ, per omnia in[t]erualla ductæ adijciuntur, eæ quoque generalis pausæ nomen habent"; *Dodekachordon*, Basel 1547, III, Cap. 3: *De pausis*, 198), eine Erklärung, die bei J. G. Walther (*Praecepta d. Mus. Kompos.*, hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1755, 28) um den Ausdruck Pausa Finalis erweitert wird. H. Finck hingegen verbindet die Generalpause mit dem Halbkreiszeichen mit Punkt („Est et pausa quæ generalis dicitur, quando semicirculus cum puncto supra uel infra notas scribitur hoc modo...", *Pract. Musica*, Wittenberg 1556, f. E iiij), was sich durchsetzt.
Seit dem späten 16. Jh. erhält die Generalpause einen besonderen Ausdruck zugesprochen, etwa in G. Dreßlers *Praecepta musicae poeticae* (hs. 1563): „elegentiae et suavitatis causa inseruntur etiam pause et non raro omnes voces silent propter emphasin et vocabulorum significationem" (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 241). J. Burmeister für den Sachverhalt des Schweigens aller Stimmen den Begriff der rhetorischen Figur aposiopesis („APOSIOPESIS est totale omnium vocum silentium quôcunque signô datum"; *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599, f. I'), während J. G. Walther (*Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 28) angibt, daß sich insbesondere mit Generalpausen die „*Attention* der Zuhörer... *effectuiren*" läßt. Ausgehend von den Definitionen im BrossardD (Paris [1703] ²1705, 16 u. 85) und WaltherL (Lpz. 1732, 186 b u. 469 a) gelten pausa generalis, silence général oder Generalpause als Synonyme von Corona bzw. Fermata und Fermate, eine Gleichsetzung, die in der zweiten Hälfte des 18. Jh. wieder aufgehoben wird (→ *Fermate* II. (5)(a)):

H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Generalpause*: Wenn alle Stimmen eines Tonstücks zugleich eine Pause haben, die mehr als einen Takttheil beträgt, wobey aber nur das Taktgewicht, nicht aber das Taktmaas selbst, wie bey der Fermate, unterbrochen wird; so pflegt man diese in allen Stimmen vorhandene Pause eine Generalpause zu nennen, und sie durch dieses Kunstwort von der Fermate zu unterscheiden (169).

F. Riewe ergänzt diese nun vorherrschende Sicht um die Bemerkung, daß die mit General-Pause bezeichnete Unterbrechung die Musik „eine neue kontrastirende Wendung nehmen" lasse (*Hwb. d. Tonkunst*, Gütersloh 1879, 197).

(4) Im 15. Jh. bezeichnet pausa eine spezielle Form der KOLORIERTEN SCHLUSSBILDUNG in der Musik für Tasteninstrumente. In der ersten Hälfte des 15. Jh. wird in dtsch. Orgelmusikquellen der Ausdruck pausa dahingehend erläutert, daß im mehrstimmigen Spiel über einem Cantus firmus der einem Schluß vorausgehende Klang im Sinne eines Einschnitts mit Spielfiguren ornamentiert wird. Dies wird etwa in der Hs. München, Bayerische Staatsbibl., Cgm 811, in einer Anweisung beschrieben: „2ª regula, quod semper est manendum ante concordantiam sequentis tenoris et non in eodem, cum sit pausa" (zit. nach Göllner 1968, 74). Entsprechende Kolorierungsbeispiele werden als „pausa", „pausa magna" oder „pausa generalis" bezeichnet (vgl. Aringer 1999, 21 ff.).

(5) Pausa und Pause werden im Kontext von AUFFÜHRUNGSANWEISUNGEN reflektiert. Als Sonderfall erscheinen verbale Zusätze, die auf eine mus. Ausführung mit und ohne Pausen hinweisen, wie dies bereits bei kanonischen Lays von G. de Machaut (*Mus. Werke* IV, Lpz. 1943, 53 u. 66) durch die Vermerke „iterum sine pausis" und „statim sine pausis dicitur secundus versus" geschieht. Den Usus, Musik zur Aufführung „cum pausis" oder „sine pausis" zu konzipieren, beschreibt J. Tinctoris:

Liber de arte contrapuncti (1477) III, Cap. 8: Hanc autem diversitatem optimi quisque ingenii compositor aut concentor efficiet, si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc per unam conjunctionem, nunc per aliam, nunc cum syncopis, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane, aut componat aut concinnat (CSM 22/II, 155).

Zweimal begegnet in S. Scheidts *Tabulatura nova* I (Hbg 1624) die Formulierung „Canon... ad decimam sine pausis" als Überschrift für Sätze, in denen alle Stimmen gleichzeitig einsetzen und ohne jede Unterbrechung durchlaufen. Hingegen ist der Titel *Fantasia con pause et senza pause* für Laute (vor 1553) schon bei Ph. van Wilder belegt ist.
Bereits im Mittelalter stand die Bedeutung von Pausen als Stellen zum Atemholen im Blickpunkt. Johannes de Garlandia merkt hierzu 1250 an, daß suspiratio ein Einschnitt ohne Erscheinungsbild ist (zit. oben, I. (3)). Im *Tract. de musica* des Lambertus um 1275 werden suspirium und semisuspirium als Benennungen für entsprechende Zeichen gebraucht (CS I, 278 b), im anon. *Tract. de musica compendium cantus figurati* (Mitte 15. Jh.; CSM 35, 56) suspirium dann als Bezeichnung einer Minimapause definiert. A. Kircher hebt als weitere Bedeutung von suspiratio, neben Atem und Pause, den mit dem Seufzen verbundenen Affektausdruck hervor:

Musurgia universalis (Rom 1650) VIII: Παῦσις idem quod quies est; Pausa tunc commodè adhibetur, cum vna persona non multi censentur loqui; fitque tunc oportunè; cum quis, vel interrogat, vel ad interrogata respondet, vt fit in dialogis harmonicis Viadanæ. Ad hanc reuocari potest στεναομὸς [recte στεναγμός] siue suspiratio, dum per pausas fusas, aut semifusas, quæ & ideò suspiria vocantur, gementis, & suspirantis animæ affectus exprimimus (II, 144).

Im 16. Jh. kommen ital. sospiro und franz. soupir als Benennungen für Zeichen auf, die unter dem Oberbegriff Pause zusammengefaßt werden (J. Yssandon, *Traité de la musique pratique*, Paris 1582, 20; BrossardD, Paris [1703] ²1705, Art. *Sospiro*, 113). W. C. Printz (*Phrynis Mytilenaeus, oder Ander Theil, d. Satyrischen Componisten*, Sagan 1677, 60) und das WaltherL (Lpz. 1732, 244 b) verzeichnen als „figura suspirans" eine Folge von drei kurzen Noten, denen eine ebenso kurze Pause vorangeht. In seinen *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1755, 27) schreibt J. G. Walther, daß das „Wort *Pausa*... mehr denen *Instrumentis*ten; und das Wort *Suspirium* denen *Vocal*isten zu[kommt]". Für L. Mozart sind Sospiren eine „Art der Pausen", die „von kurzer Dauer sind" (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 34 f.), womit, wie D. G. Türk ausführt, alle Pausen „von dem Viertel an" gemeint sind (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 85). H. Chr. Koch faßt den Sachverhalt zusammen:

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807), Art. *Pause, Schweigezeichen*: Unter kleinen Pausen, die man auch S o s p i r e n nennt, werden alle diejenigen Schweigezeichen verstanden, die für sich allein keinen Takt der bey einem Tonstücke zum Grunde liegenden Taktart ausfüllen...
Diejenigen Pausen, die einen oder mehrere Takte hindurch dauern, pflegt man g r o ß e Pausen zu nennen (270 f.).

Ausgehend von der Funktion der Pause als Stelle zum Atemholen verweist G. Zarlino auf die Notwendigkeit, die durch die Figurae vorgegebene Dauer der Pausen einzuhalten (*Le istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, III, Cap. 50, 212: „quando il compositore pone le Pause nella cantilena, vuole, che iui il cantore taccia per tanto spacio di tempo, quanto significa il valor delle Pause").

In den pädagogischen Traktaten des 18. Jh. nimmt der mit dem Pausieren verbundene Effekt, auf den bereits Adam von Fulda (zit. oben, II. (1)) verweist, einen zunehmend bedeutenderen Raum ein. Als Mittel, um Aufmerksamkeit zu gewinnen, beschreibt P. Tosi den Moment vor dem eigentlichen Einsatz:

Opinioni de' cantori... (Bologna 1723): Per prova di ciò, se ogni più mediocre Vocalista sta in Teatro un quarto di minuto tacendo quando deve cantare, allora l'Udienza curiosa di sapere il motivo di quella pausa inaspettata ammutolirà in modo, che s'egli in quello istante profferirà una parola sotto voce sarà intesa anche da i più lontani (38 f.).

Hingegen rügt J. Mattheson das *„excessive Pausi*ren auff dem *Theatro*" (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 168). J. J. Quantz folgend sollen kurze Pausen nicht zum Eilen verleiten, vielmehr „würde es weniger schaden, wenn er [sc. der „Anführer"] später anfienge, und die folgenden kurzen Noten etwas übereilete" (*Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen*, Bln 1752, 179). Dies wird von C. Ph. E. Bach nur für langsame Sätze erörtert, während er 1787 Quantz' Regel als Notlösung zum Kaschieren spielerischer Schwächen charakterisiert (*Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II, Bln 1762, 254, bzw. Lpz. ³1787, 3). Zusätzlich verweist Bach darauf, daß der Affekt ein längeres Aushalten von Pausen implizieren kann (*Versuch...* I, Bln 1753, 129). Auch D. G. Türks Ausführungen heben die stilistischen und rhythmischen Schwierigkeiten von Pausen heraus, die diese zum Gegenstand methodischer Überlegungen machen („Das Pausiren wird manchem Anfänger schwerer, als das Spielen selbst"; *Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 86 ff.). Der Verweis auf die „rhetorischen Pausen" in Beethovens Klavierspiel betont das interpretatorische Ideal, den Gehalt der intendierten Stille umzusetzen (vgl. A. Schindler, *Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, II, 237). Die besondere Funktion der Zeiträume zwischen einzelnen Sätzen eines zyklischen Werks zeigt etwa G. Mahler mit Wendungen wie „Lange Pause" (Sinfonie Nr. 5, 1901/02, Ende des zweiten Satzes) sowie konkreten Dauernangaben („Hier folgt eine Pause von mindestens 5 Minuten", Sinfonie Nr. 2, 1894, Ende des ersten Satzes) an.

Lit.: Z. LISSA, Die ästhetischen Funktionen von Stille u. Pause in d. Musik, StMw XXV, 1962, unter d. Titel Stille u. Pause in d. Musik wiederabgedruckt in: dies., Aufsätze zur Musikästhetik, Bln 1969; TH. GÖLLNER, Eine Spielanweisung für Tasteninstr. aus d. 15. Jh., in: Essays in Musicology. Fs. W. Apel, Bloomington, Ind. 1968; DERS., Pausa, AM LIII, 1998; I. BENT, The Terminology of Silence, in: Kgr.-Ber. Berkeley 1977; KL. ARINGER, Art. Pausa, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997; DERS., Die Tradition d. Pausa- u. Finale-Schlusses in d. Klavier- u. Orgelwerken J. S. Bachs, Tutzing 1999; M. BETZ, Das Stumme in d. Musik. Figur als Topos, in: Fs. H. Moeck, Celle 1997; L. FINSCHER, Art. Pause, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997; DERS., Stille in d. Musik, in: Fs. W. Wiora, Tutzing 1997; M. WALDURA, Von Rameau u. Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zw. theor. Ansatz, Kadenzlehre u. Periodenbegriff in d. Musiktheorie d. 18. Jh., Hildesheim 2002.

Marianne Betz, Leipzig 2005

Pavane

Die etymologische Ableitung des Wortes Pavane läßt sich bislang nicht zweifelsfrei bestimmen. Einerseits wird Pavane über die Schreibweise Paduane in einigen Quellen auf die Stadt Padua zurückgeführt und somit eine nordital. Provenienz des damit bezeichneten Tanzes angenommen. Den frühesten Hinweis gibt M. Praetorius im *Syntagma Mus.* III (Wolfenbüttel 1619, 25 f. [recte 23 f.]): „*Paduana, Italicè Padoana,* sol den Namen haben von der Stadt Padua in Italia, daselbsten, wie etliche meynen, diese Art der *Music* erst erfunden seyn sol: *Galli* vnd *Angli* nennen es *Pavana*". Andererseits wird das vom lat. pavo herrührende span. pavo (Pfau) als Wortstamm und folglich eine Herkunft aus Spanien vermutet. Diese Ableitung wird erstmals vertreten von S. de Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid 1611, Art. *Bayle,* 185 b, 9–11: „La pavana, por las contenencias que tiene comode de pavo real, que le va contoneando hecha la rueda"), dem sich etwa M. Mersenne (*Harmonie universelle,* Paris 1636, II, 2, 164) anschließt: „La *Pauanne* vient d'Espagne, & est ainsi nommee parce que ceux qui la dancent sont des roües l'vn deuant l'autre à la façon des Paons".
Mittlerweile wird mehrheitlich die Herkunft von Begriff und Sache aus Italien als wahrscheinlich betrachtet; als Indiz dafür gilt der Druck von J. A. Dalzas *Intabulatura de Lauto Libro Quarto* (Venedig 1508), in dem die Tanztitel „Padoane" und „Pauana" wohl erstmals genannt werden (siehe unten, I. (2) Exkurs u. II. (1)).

I. Seit dem frühen 16. Jh. ist Pavane als Tanzterminus belegt.
(1) Hauptsächlich bezeichnet Pavane einen gravitätischen Schreittanz im Dupeltakt.
(2) Vereinzelt begegnet Pavane am Anfang des 18. Jh. als historisierend intendierter Titel.

II. Gegenüber der Tanzbezeichnung weiter verbreitet ist der Ausdruck Pavane als Titel für Instumentalmusikstücke.
(1) Überwiegend handelt es sich dabei um stilisierte Tanzmusik im Dupeltakt.
(2) Gelegentlich werden jedoch auch kurze Kompositionen im Tripeltakt mit Pavane überschrieben.
(3) Im 19. und 20. Jh. verweist die Titelgebung Pavane in nostalgischer Absicht auf frühere musikgeschichtliche Epochen.

I. Seit dem frühen 16. Jh. begegnet Pavane als Tanzterminus.

(1) Hauptsächlich bezeichnet Pavane einen gravitätischen Schreittanz im Dupeltakt.
Zwischen 1499 und 1519 ist die Bezeichnung pavana erstmals in einem schriftlichen Dokument nachweisbar. In den *Cronache Milanesi* wird darunter ein aus Vor- und Rückwärtsschritten bestehender Tanz in aristokratischem Milieu verstanden:

Io, in questo mio scrivere, faccio como fanno coloro i quali ballano la pavana; che, per seguire il suono, vanno un tratto avanti; poi da la misura del tempo tirati, ritornano un passo a retro: così faccio io, il quale, per continuare l'ordine d'una materia, me ne passo un poco avanti; ma poi dal medesimo ordine me ne ritorno su li primi piedi. In proposito di che, col calamo per alquanti dì a retro ritornando, dico che, il giorno vigesimo di Zugno, a Milano venne Monsignor Ottaviano Sforza, Vesco da Lode, così come locotenente di Maximiliano Sforza suo nepote (G. A. Prato, *Storia di Milano dall'anno 1499 sino al 1519,* Arch. storico ital. III, Florenz 1842, 300).

Die begriffsgeschichtlich relevante Quellenlage ist spärlich, da der als Pavane bezeichnete Tanz nur kurze Zeit gepflegt wurde und schon im frühen 17. Jh. nach ungefähr 100 Jahren weitgehend außer Gebrauch geriet. Aus dem 16. Jh. sind lediglich zwei Choreographien von Pavanen zusammen mit Musik überliefert, eine *Pavana Matthei* mit drei *Mutanze* (Variationen) von F. Caroso (*Il Ballarino,* Venedig 1581) und die von Th. Arbeau (*Orchésographie,* Langres [1588] [3]1596; siehe dazu unten), was wohl als Indiz für ihre geringe Bedeutung in der tänzerischen Praxis zu interpretieren ist. Zudem ist dieser Tanz sehr leicht auszuführen, wodurch sich der Mangel an ausführlichen Erläuterungen in Traktaten erklären läßt.
Im ersten Drittel des 16. Jh. war die Pavane A. de Arena zufolge in Frankreich nicht sehr verbreitet. Auffälligerweise macht Arena zur Ausführung des Tanzes keine Aussagen, während er detailliert auf die Höflichkeitsfloskeln gegenüber der Dame nach Beendigung des Tanzes eingeht, was auf eine Zuordnung zu gehobenen sozialen Schichten schließen läßt:

Ad suos Compagnones studiantes (o. O. [Avignon?] 1529): Hic tibi pauonas nolo describere dansas / rarenter dansat iste paisius eas / Dansa finita sed cum pausabis amicam / semper agas grates dulcis verba loquens / O mea solatia o mignonissima perla / dilige personam granditer oro meam / Tu es mihi tam bella et bona bragardissima dama / quod vellem camera te rigolare mea / Sum tibi (semper ero) semper seruire paratus / omnia sunt iussis subdita nostra tuis (ed. Guthrie/Rimmer/Zorzi, *Rules of Dancing: Antonius Arena,* Dance Research IV, 1986, 45).

Dementsprechend wird in den folgenden Jahrzehnten der Ausdruck auch vereinzelt im Kontext höfischer Tänze erwähnt, jedoch ausnahmslos ohne nä-

here inhaltliche Bestimmung. S. Moreaus Hofchronik *La Prinse et Déliverance du Roy* berichtet von einem Treffen Eleonores von Portugal mit König Franz I. von Frankreich im Februar 1526: „Les ungs dansoient pavannes et gaillardes, basses dances et autres dances..." (zit. nach: D. Heartz, *Preludes, Chansons and Dances for Lute*, Neuilly-sur-Seine 1964, XLIX).

S. Zuccolo führt in *La pazzia del ballo* (Padua 1549, f. 24') Pavane als einen Schreittanz an und nennt einen dazugehörigen Schritt: „Et conducendola in campo incomincia primeramente facendo padouana à paßeggiare dal paßo padouano, uengono al saltarello". Seit der Mitte des 16. Jh. zählt die „padoan" zu den gebräuchlichen Tänzen (vgl. etwa A. Calmo, *Lettere*, hg. von V. Rossi, Turin 1888, 232, T. Garzoni, *La Piazza universale...*, Venedig 1585, 461, sowie G. Cinzio, siehe dazu S. Battaglia, *Grande Dizionario de la Lingua Ital.* XII, Art. *Pavana*, Turin 1984, 869 c).

F. Caroso gibt erstmals eine genauere Beschreibung des Tanzes. Die von ihm angeführte *Pavana Matthei* (f. 112 ff.) ist jedoch keine einfache Pavane, sondern ein auf einer Pavane aufbauendes Balletto, bestehend aus Pavane mit Variationen (Mutanze) und tripeltaktigem Nachtanz (Sciolta). Die eröffnende eigentliche Pavane wird als langsamer Schreittanz beschrieben:

op. cit.: Pigliando l'Huomo la man'ordinaria della Dama, faranno insieme la Riuerenza vn poco all incontro, con due Continenze; poi passeggiando, faranno due Puntate innanzi, & vn Seguito ordinario, principando ogni cosa col piè sinistro: indietro poi faranno due Paßi graui, principandoli col destro, con due Riprese alla destra. Il medesimo Passeggio faranno altre due volte, con due Continenze nel fine di eßi (f. 112).

Der mit Pavane bezeichnete Tanz ist in diesem Text durch folgende Merkmale festgelegt: Das Paar geht vorwärtsschreitend („passeggiando") in mäßigem Tempo durch den Raum und führt dabei jeweils zwei „[Passi] Puntate innanzi" (angezogenes Bein nach vorne) und eine einfache Schrittfolge („Seguito ordinario") aus (vgl. Sutton 1986, 178). Sodann wird durch zwei gravitätische Schritte („Paßi graui") eine Rückwärtsbewegung eingeleitet. Grazile, nicht raumgreifende Balancebewegungen („Continenze") ergänzen den Tanz nach der einleitenden Reverenz und am Schluß.

Arbeau erklärt das Begriffswort ausführlicher als Caroso. Er stellt eingangs fest, daß die Pavane zwar nicht aus der Mode, doch auch nicht mehr so beliebt wie früher sei (*op. cit.*, f. 28'). Sie sei „leicht zu tanzen", da sie nur aus zwei Einzelschritten („simples") und einem Doppelschritt („double") vorwärts bestehe, beginnend mit dem linken Fuß, anschließend dasselbe zurück, beginnend mit dem rechten Fuß. Das auch von Caroso vermerkte Zurückschreiten könne aber auch durch mehrere Runden durch den Raum ersetzt werden. Deutlich hebt Arbeau die Zuordnung des in Rede stehenden Tanzes zu den gehobenen sozialen Schichten hervor:

La pauane est facile à dancer, car il n'y a que deux simples & vn double, en marchant & s'auanceant. Et deux simples & vn double en reculant & desmarchant: Et se ioue par mesure binaire. Et notterez qu'en la dançeant, lesdits deux simples & ledit double de l'aduance, se commencent par le pied gauche: Et lesdits deux simples & le double de la desmarche, se commencent par le pied droit (f. 28');
Et ainsi me semble debuoir estre faict és pauanes quant on les veult dáncer, en faisant deux ou trois tours par la salle (f. 29);
Le Gentil-homme la peult dancer ayant la cappe & lespee: Et vous aultres vestuz de voz longues robes, marchant honnestement auec vne grauité posee. Et les damoiselles auec vne contenance humble, les yeulx baissez, regardans quelquesfois les assistans auec vne pudeur virginale. Et quant à la pauane, elle sert aux Roys, Princes & Seigneurs graues, pour se monstrer en quelque iour de festin solemnel, auec leurs grands manteaux & robes de parade. Et lors les Roynes, Princesses & Dames les accompaignent les grands queües de leurs robes abaissees & traisnans, quelquesfois portees par damoiselles. Et sont lesdites pauanes iouees par haulbois & saquebuttes qui l'appellent le grand bal, & la font durer iusques à ce que ceux qui dancent ayent circuit deux ou trois tours la salle: si mieulx ils n'ayment la dancer par marches & desmarches (f. 29').

Arbeaus *Orchésographie* ist die einzige Quelle, die weitere Anlässe für den Tanz der Pavane außerhalb des höfischen Milieus benennt – etwa Prozessionen (sowohl zum Traualtar als auch solche von Zünften) und die Darstellung feierlicher Vorgänge auf der Bühne. Es ist jedoch anzunehmen, daß es sich dabei nicht um jeweils unterschiedliche Spielarten der Pavane handelt, sondern in allen Fällen das oben erläuterte Begriffsverständnis zugrunde liegt:

Noz loueurs d'instruments la [sc. die Pavane] sonnent quant on meyne espouser en face de saincte Eglise vne fille de bonne maison, & quant ils conduisent les prebstres, le batonnier & les confreres de quelque notable confrairie (f. 28');
On se sert aussi desdictes pauanes quant on veult faire entrer en vne mascarade chariotz triumphantz de dieux & deesses, Empereurs ou Roys plains de maiesté (f. 29').

Für Pavane als Bezeichnung eines Bühnentanzes exisitieren allerdings nur vereinzelt Belege aus dem frühen 17. Jh. Im *Ballet du Prince de Joinville* wurde am 28. 1. 1614 eine Pavane vor einer Galliarde getanzt (zit. nach: Fr. Lesure, *Le recueil de ballets de Michel Henry*, in: *Les Fêtes de la Renaissance*, hg. von J. Jacquot, Bd. I, Paris 1956, 215); Hinweise in Manuskripten aus den Londoner Inns of Court deuten daraufhin, daß dort Pavanen gelegentlich in Masques getanzt wurden (vgl. Sutton/Marsh 1998, 115 f.). In engl. Masques begegnet der Titel Pavane jedoch sehr selten, obschon mus. Quellen zumindest in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. diesen häufig verzeichnen. Offenkundig wurde für langsame Tänze im Dupeltakt auf der Bühne die Überschrift Measure bevorzugt (vgl. J. E. Knowlton, *Some dances of the Stuart masque identified and analysed*, Diss. Indiana Univ. 1966, 49).

Als erste bislang bekannte Erwähnung des Ausdrucks in England gilt Th. Elyots Aufzählung der seinerzeit geläufigen Tänze in seinem *The boke named the Governor* (London 1531): „In stede of these we haue nowe base daunsis, bargenettes, pauions, turgions and roundes" (f. 81'). Nur vereinzelt wird die Bezeichnung auch im England der Shakespeare-Zeit verwendet; so ist in B. Jonsons Komödie *The Alchemist* IV, 4 (1610; ed. Cook, London u. New York [2]1991, 111, 12) von einer „Spanish pavan" die Rede (vgl. J. Pulver, *The Dances of Shakespeare's England*, SIMG XV, 1913/14, 99), während zeitgleich J. Florios Eintrag in *Queen Anna's New World of Words* (London 1611, 362) wenig aussagekräftig vermerkt: „Pauána, *a dance called a Pauen*".

Die Quellenlage in Spanien stützt die eingangs erwähnte Hypothese eines span. Ursprungs des Tanzes nicht. Erst 28 Jahre nach der frühesten Nennung des Begriffsworts in einer ital. Quelle begegnen in L. Miláns *Libro de musica de vihuela de mano* (Valencia 1535–36) als „Pavana" bezeichnete Stücke, sowohl solche im Dupel- als auch im Tripeltakt (siehe unten, II. (2)). Milán jedoch vermutet eine ital. Herkunft der Pavane (vgl. Ch. Jacobs, Art. *Milán, Louis de*, New GroveD, London 1980, XII, 300 b). Mehrmals wird über den Tanz von Pavanen am span. Hof berichtet, so am 29. 1. 1560, 16. 6. 1605 und 13. 1. 1608, wobei allerdings keine über die faktische Feststellung hinausgehenden Informationen gegeben werden (Esses 1992, 692). Esquivel Navarro und daran anschließend Jaque beschreiben den Tanz im Wesentlichen im Sinne Arbeaus:

J. de Esquivel Navarro, *Discursos sobre el arte del dançado* (Sevilla 1642): La Pabana se comiença con pie izquierdo, y con quatro Passos accidentales [nach vorne], dos Vazios, y vn Rompido con izquierdo Carrerilla, y otro Rompido con el derecho, con Siete passos estraños [nach hinten], los quatro Graues, y tres Breues, y la Reuerenzia (f. 20' f.);
J. A. Jaque, *Libro de danzar* (Ms., spätes 17. Jh.): PABANA: *La entrada*: Quatro Pasos empezando con el Pie Izquierdo: Bazio con el mismo: otro con el derecho: otro con el Izquierdo: Campanela: Y Carrerilla y media: Y Bazio con el derecho: Campanela: Y Pasos atrás con el Izquierdo: otro paso atrás con el derecho: otro con el Izquierdo: otro con el derecho: Dos pasos brebes y Planta con el Izquierdo: Cortesía con el mismo (zit. nach: J. Subirá, *‚Libro de danzar', de don Baltasar de Rojas Pantoia, compuesto por el maestro Juan Antonio Jaque (s. XVII)*, Anuario Mus. V, 1950, 191).

In beiden Fällen bildet „Pabana" die Sammelbezeichnung für eine „entrada" mit anschließenden Variationen („mudanze"), wobei die Entrada die eigentliche Pavane darstellt und die Mudanze choreographisch deutlich darüber hinausgehen. Dies wiederum ist vergleichbar mit Carosos oben angeführter *Pavana Matthei*, in der ebenfalls lediglich der Eröffnungsteil dem geläufigen Begriff von Pavane entspricht, jedoch dem gesamten Stück seinen Namen gibt.

Noch bis ins 18. Jh. wird Arbeaus Definition von Pavane tradiert, wohl nicht zuletzt auch deshalb, da der damit bezeichnete Tanz schon seit längerer Zeit nicht mehr gepflegt wurde; allerdings tritt beispielsweise bei Corneille, Behr und J.-J. Rousseau der Aspekt des Gravitätischen in den Vordergrund:

Th. Corneille, *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences* (Paris 1694), Art. *Pavane*: C'étoit autrefois une danse fort serieuse. Les Princes y avoient leurs grands manteaux, les Gentilshommes la cape & l'épée, les gens de Justice leurs longues robes, & les Dames les queües de leurs robes abbaissées & traînantes; ce qui s'appelloit *Le grand Bal*, à cause de la majesté de cette danse (II, 180 b);
S. R. Behr, *L'Art de bien danser. Die Kunst wohl zu Tantzen* (Lpz. 1713): *La Pavana* schreibet sich aus Spanien her: Es ist ein ernsthaffter Tantz, der in Spanien von denen Edlen im Stock und Degen, von den Fürsten in ihren grossen Schweiff-Röcken getantzet worden: Man nennet sie auch wegen ihrer Majestät den grossen Tantz; Und wenn einer sehr stoltz hergehet, so spricht man: Er *pavaniret* (121);
RousseauD (Paris 1768): PAVANE, ...Air d'une Danse ancienne du même nom, laquelle depuis long-tems n'est plus en usage. Ce nom de *pavane* lui fut donné parce que les figurans faisoient, en se regardant, une espèce de roue à la manière des Paons. L'Homme se servoit, pour cette roue, de sa cape & de son épée qu'il gardoit dans cette Danse, & c'est par allusion à la vanité de cette attitude qu'on a fait le verbe réciproque *se pavaner* (368).

Der Art. *Pavane* in A. Furetières *Dictionnaire universel* ergänzt diese Auffassung durch die Bemerkung, das Grundschritt-Muster könne durch diverse Verzierungen aufgelockert werden, um die Gravität abzuschwächen: „Il s'y fait plusieurs assiettes de pieds, passades & fleurets, & des decouppements de pieds, pour en moderer la gravité, dont la tablature est decrite dans Thoinot Arbeau en son Orchesographie" (Rotterdam 1690, III, f. H').

Wie sehr Arbeaus Verständnis des Ausdrucks Pavane sich dauerhaft als verbindlich erwies, zeigt sich noch in Ch. Compans *Dictionnaire de Danse* (Paris 1787), dessen Art. *Pavane* ausführlich auf Arbeaus Erläuterungen zurückgreift:

Les Gentils-hommes la dansoient avec la cape & l'épée; les gens de Justice avec leurs longues robes; les Princes avec leurs grands manteaux, & les Dames avec les queues de leurs robes abaissées & traînantes. On l'appelloit le *Grand Bal*, parce que c'étoit une Danse majestueuse & modeste. Il s'y faisoit plusieurs affectes de pieds, passades & fleurets, & des découpemens de pieds, pour en modérer la gravité.
La Pavanne d'Espagne, dit Thoinet Arbeau, se danse par mesure binaire, médiocre sous l'air, & avec les mouvemens dont s'ensuit la tablature, & quand on l'a dansée en marchant en avant, pour le premier passage, il la faut rétrograder en démarchant, puis en continuant le même air, on fait, avec des nouveaux mouvemens, le second passage pour les autres, conséquemment lesquels pourrez apprendre tout à loisir.
Cette Danse est facile à danser, car elle n'a que deux simples & un double, en marchant en avant, & deux simples & un double, en reculant & démarchant, & noterez qu'en la dansant, lesdits deux simples & ledit doublé de l'avance se commence par le pied gauche, & lesdits deux simples & le doublé de la marche se commencent par le pied droit (294 f.).

(2) Vereinzelt begegnet Pavane am Anfang des 18. Jh. als HISTORISIEREND INTENDIERTER TITEL. So ist 1700 eine *Pavanne des Saisons* von L.-G. Pecour belegt; eine anonyme *La Vielle Pavane* wird in zwei Manuskripten vermutlich zwischen 1710 und 1715 verzeichnet (vgl. M. Ellis Little u. C. G. Marsh, *La danse noble. An inventory of dances and sources*, Williamstown u. a. 1992, 62, Nr. 6760, u. 82, Nr. 8340). Beide sind in Feuillet-Notation aufgezeichnet und verwenden das zeitübliche Schrittrepertoire, so daß der Grund für die Benennung wohl in der Melodik liegt, die der von Pavanen des 16. und frühen 17. Jh. nachempfunden wirkt.

*

Exkurs: Zwischen *Pavane* und den Tanzbezeichnungen *Paduane, Pavane d'Espagne, Pavaniglia* und *Passamezzo* bestehen begriffliche Überschneidungen oder Ähnlichkeiten im Wortklang.
Paduane wird häufig synonym mit Pavane gebraucht, so erstmals in J. A. Dalzas *Intabulatura de Lauto Libro Quarto* (Venedig 1508), wo die einzelnen Tänze mit „Pauana" überschrieben sind, während das Titelblatt „Padoane diuerse" verzeichnet; in der zweiten Hälfte des 16. Jh. steht Paduane häufig für „einen schnellen Tanz in vierzeitigem oder zweizeitigem zusammengesetztem Metrum" (Moe 1997, 1540); doch insgesamt bleibt die Verwendung des Wortes Paduane uneinheitlich, meist sogar beliebig und wird in zeitgenössischen Quellen nie theoretisch reflektiert.
Passamezzo benennt nach Arbeau eine etwas schneller gespielte Pavane im Tempo einer Basse danse:

Th. Arbeau, *Orchésographie* (Langres [1588] [2]1596): Les ioueurs d'instruments la sonnent aulcunes fois moins pesamment, & d'vne mesure plus legiere, & par ce moyen elle se ressente de la mediocrité d'vne basse-danse, & l'appellent passe meze (f. 33).

Pavane d'Espagne beschreibt Arbeau hingegen als einen choreographisch schnelleren Tanz, in dem die Schritte unterteilt werden und raschere Bewegungsabläufe entstehen, wodurch eine Ähnlichkeit mit den Canaries zustande kommt:

ibid: Depuis peu de temps ils en ont apporté vne qu'ils appellent la pauane d'Espagne, laquelle se dance decoupee auec diuersité de gestes, & par ce qu'elle à quelque conformité auec la dance des Canaries... (f. 33).

Allerdings scheint dieses Verständnis nicht unbestritten gewesen zu sein, denn in M. Praetorius' *Terpsichore* (Wolfenbüttel 1612, Vorw., X) ist „*La Pavane de Spaigne*" ein „herrlicher, prechtiger, *gravitet*ischer Dantz". Da Praetorius den Ausdruck Pavane generell mit Padua in Verbindung bringt (vgl. oben, Vorspann), ist mit der „Pavane de Spaigne" möglicherweise eine bestimmte Pavane gemeint. In einigen Fällen wird die „Pavaniglia alla Romana" aus C. Negris *Le Gratie d'Amore* (Mailand 1602, 132 u. 135) in engl. Quellen als „Spanish Pavan" überschrieben (vgl. J. Sutton, Art. *Pavaniglia*, International Encyclopedia of Dance V, New York u. Oxford 1998, 118, u. Hudson, Art. Pavaniglia, New GroveD XIX, London u. New York [2]2001, 252 b f.). Die Pavaniglia hat choreographisch mit der Pavane wenig gemeinsam; einzig die Dupeltaktigkeit verbindet beide Tänze.

*

II. Gegenüber der Tanzbezeichnung weiter verbreitet ist Pavane als Titel für INSTUMENTALMUSIKSTÜCKE.

(1) Überwiegend handelt es sich dabei um STILISIERTE TANZMUSIK IM DUPELTAKT. In J. Dalzas *Intabulatura de Lauto Libro Quarto* (Venedig 1508) sind fünf Stücke mit dem Titel *Pauana alla venetiana* und vier mit der Überschrift *Pauana alla ferrarese* enthalten mit der Anmerkung „Nota che tutte le pauane hanno el suo saltarello e piua" auf der Rückseite des Titelblattes. Sie weisen teilweise mehr als 200 Takte auf und sind geprägt von einem meist gleichförmigen Rhythmus in kleinen Notenwerten im $^4/_4$-Takt, was sie als Tanzbegleitung ungeeignet erscheinen läßt.
In der Folge bezeichnet Pavane einen Satz innerhalb von suitenartigen Werken, dem zumeist ein lebhafterer tripeltaktiger Nachtanz folgt, im 16. Jahrhundert vorwiegend der Saltarello. Erstmals thematisch miteinander verbunden sind Pavane, Saltarello und Piva in A. Rottas *Intabolatura de lauto libro primo* (Venedig 1546). Bald jedoch wurde der Saltarello als Folgetanz nach der Pavane durch die Galliarde ersetzt, wie etwa in J. H. Scheins *Banchetto mus.* (Lpz. 1617), das zwanzigmal die Folge Paduane, Galliarde, Courante, Allemande und Tripla enthält (Feilen 1998, 2068 f.). Diese häufige feste Koppelung der getragenen, oft polyphon gesetzten Pavane mit einem kontrastierenden lebhaften Tanz im Dreiertakt hat die mit dem Ausdruck verbundene Vorstellung sicherlich beeinflußt.
In den theoretischen Quellen wird die Pavane in den folgenden 250 Jahren ausschließlich als dupeltaktig beschrieben. Th. Morley kennzeichnet ihre mus. Form folgendermaßen:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597): The next in grauity and goodnes vnto this is called a pauane, a kind of staide musicke, ordained for graue dauncing, and most commonlie made of three straines, whereof euerie straine is plaid or sung twice, a straine they make to containe 8. 12 or 16. semibreues as they list, yet fewer then eight I haue not seene in any pauan... Also in this you must cast your musicke by foure, so that if you keepe that rule it is no matter howe many foures you put in your straine, for it will fall out well enough in the ende, the arte of dauncing being come to that perfection that euerie reasonable dauncer wil make measure of no measure, so that it is no great matter of what number you make your strayne (181).

Demgegenüber konstatieren Praetorius und später Simpson, daß mit Pavane nicht nur Musik zum Tanz, sondern auch stilisierte Instrumentalmusik bezeichnet wird:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Es ist aber *Pavane* eine Art von bestendiger und gravitetischer *Music*: Wie denn die *Pavanen*, wenn sie in eim *consort* von allerhand lieblichen *Instrumenten musicirt* werden, ein sonderbahre, anmutige, darneben auch prächtige *Harmoniam* von sich geben. Ist aber sonsten fürnemlich zu gravitetischen Täntzen *ordinir* vnd gerichtet; Wird auch in Engelland allezeit zum Tanzen gebraucht, hat meistentheils 3. *repetitiones*, deren jede 8. 12. oder 16. *tact*, weniger aber nicht haben muß, wegen der 4. Tritt oder *Passuum* so darinnen *observirt* werden müssen. Sie haben nichts sonderlichs von Fugen, bißweilen pflegen sie eine Fug etwas anzufangen, lassen aber bald nach, vnd beschliessen (26 [recte 24]);
Chr. Simpson, *A Compendium of Pract. Musick* (London 1667) IV, 14: The next in dignity after a Fancy, is a *Pavan*; which some derive from *Padua* in *Italy*; At first ordained for a grave and stately manner of Dancing, (as most Instrumental Musicks were in their several kinds, Fancies and Symphonies excepted) but now grown up to a height of Composition made only to delight the Ear.
A *Pavan*, (be it of 2, 3, 4, 5, or 6 Parts) doth commonly consist of three Strains; each Strain to be play'd twice over. Now, as to any peece of Musick that consists of Strains, take these following observations (142 f.).

Das von Praetorius hervorgehobene Merkmal der Dreiteiligkeit mit je 8, 12 oder 16 Takten bestimmt die Mehrzahl der Begriffserläuterungen in den folgenden Jahrhunderten (nur vereinzelt werden Zwei- oder Vierteiligkeit angegeben). Wichtig ist sein Hinweis, daß alle Teile zum Vierschritt-Schema der Choreographie passen, also ein ganzzahliges Vielfaches von Vier umfassen müssen. (Praetorius' Behauptung, daß nur zu Beginn gelegentlich eine Imitation vorliege, wird allerdings in anderen theoretischen Schriften und insbesondere durch die engl. Quellen nicht bestätigt, wo ein konsequent durchgeführter kontrapunktischer Satz nicht selten ist.)
M. Mersenne befaßt sich in seiner *Harmonie universelle* (Paris 1636, II, 2, 164) nur kurz mit dem in Rede stehenden Tanz: „elle marche sur le mesme pied que le precedente, & a 16 mesures & 14 couplets...". Ebenfalls knapp ist die Erklärung in Th. Maces *Musick's Monument* (London 1676):

Pavines, are *Lessons* of 2, 3 or 4 *Strains*, very *Grave*, and *Sober*; *Full of Art, and Profundity*, but seldom us'd, in These our *Light Days* (129).

Der Aspekt des Gravitätischen und das choreographische Erscheinungsbild der Pavane als ernster, würdevoller Schreittanz kommen auch fallweise in den dem Titel beigegebenen Adjektiva oder Untertitel zum Ausdruck. Dort wird Pavane fast ausschließlich mit Trauer, Schmerz und Melancholie in Zusammenhang gebracht, wie etwa im frühen 17. Jh. in J. Dowlands sieben Lachrimae-Pavanen (*Lachrimae or Seven Teares*, London 1604), in A. Holbornes Pavane „Funerals" (*Musica Britannica* IX, London 1971, 106), in P. Philips' „Pavana dolorosa" aus dem *Fitzwilliam Virginal Book* (um 1620) oder in J. Bulls „Melancholy Pavan" (*Musica Britannica* XIX, London 1970, 13).
Noch im 18. Jh. tradieren die lexikalischen Einträge zu Pavane die in Schriften des 16. und 17. Jh. angegebenen tänzerischen und mus. Merkmale. Während Erläuterungen des Tanzes sich auf Arbeaus Erklärung beziehen, lassen sich in mus.-formaler Hinsicht die meisten Bestimmungen auf die diesbezüglichen Aussagen von Morley bzw. Praetorius zurückführen:

WaltherL (Lpz. 1732), Art *Padoana, Paduana*: ...ein *gravitätischer* Tantz,... Nach *Prætorii* Bericht... bestehet er meistentheils aus 3 *Repetitio*nen, deren jede 8, 12, oder 16 Tacte, weniger aber nicht haben muß, wegen der 4 Tritte oder *Passuum*, so darinn *observirt* werden müssen (458 b);
P. Richelet, *Dictionnaire de la Langue fr.* (Basel 1735), Art. *Pavane*: C'est une sorte de *branle ancien*. (Danser la pavane). La *Pavane* est une chant à deux tems. On la divise en *grande* & en *petite*; celle-ci n'a que douze mesures en toute de quatre en quatre mesures. Il faut qu'il y ait un repos & une cadence, la grande a trois parties, qui se terminent par des cadences diferentes; La second partie doit avoir deux mesures de plus que la prémiere, & doit être plus gaye; la troisieme doit avoir mesures de plus que la seconde, & encore plus de gayeté. Cette danse n'est plus en usage; elle est trop serieuse pour plaire à la vivacité des jeunes gens... (III, 60).

(2) Vereinzelt sind auch KURZE KOMPOSITIONEN IM TRIPELTAKT Pavane überschrieben, obwohl in theoretischen Schriften dieses Charakteristikum nicht erwähnt wird. In Italien und Deutschland begegnet in der zweiten Hälfte des 16. Jh. die Überschrift Padoana für bestimmte Tänze im Dreiertakt, die fallweise als Nachtanz eingesetzt werden. Beispiele dafür sind A. Rottas *Intabolatura de lauto* (Venedig 1546), mit der „Padovana" als letztem Tanz in einer Folge hinter Passamezzo und Gagliarda, die „Padoanas" in J. de Gorzanis *Intabolatura di liuto* (Venedig 1561–64), H. Gerles *Eyn newes sehr künstlichs Lautenbuch* (Nürnberg 1552), M. Waissels *Tabulatura* (Frankfurt/Oder 1573; vgl. Delli 1957, 10 f. u. 39) oder L. Miláns *Libro de música de vihuela de mano* (Valencia 1535–36). Sutton (1986, 175 ff.) vermutet, daß bestimmte Choreographien zu tripeltaktiger Tanzmusik ebenfalls als Pavane, oder zu einer „Pavanen-Familie" in weiterem Sinn gehörig, empfunden wurden, wenn auch eine entsprechende Betitelung fehlt.

(3) Im 19. und 20. Jh. verweist die Titelgebung Pavane gelegentlich in NOSTALGISCHER ABSICHT auf frühere musikgeschichtliche Epochen. Abgesehen von Dupeltakt und langsamem Tempo haben die dergestalt überschriebenen Stücke keine Gemeinsamkeiten. Als Beispiele seien genannt G. Faurés *Pavane* op. 50 für Orchester und Chor ad libitum (1887), M. Ravels *Pavane pour une infante défunte* (für

Klavier 1899, orchestriert 1910) und die „Pavane de la belle au bois dormant" aus *Ma mère l'oye* (für Klavier zu vier Händen 1908–10, als Ballettmusik 1911) sowie R. Strauss' *Pavane* als „Einzug und feierlicher Reigen", „maestoso", seiner *Tanzsuite nach Klavierstücken von François Couperin* (1923). R. Vaughan Williams' Masque *Job* (entstanden 1927–30) enthält eine *Pavane*, ebenso B. Brittens symphonische Suite *Gloriana* (1953). Auch in der Rockmusik fand die Betitelung Pavane zumindest in einem Fall Anwendung, in J. Lords Suite *Sarabande* für Rockensemble und Orchester (1976).

Lit.: C. SACHS, Eine Weltgesch. d. Tanzes, Bln 1933; A. MORTIER, Étymologie de „pavane", Le frç. moderne IV, 1936; L. MESSEDAGLIA, La pavana: danza non spagnola, ma padovana, Atti e memorie della Accademia di agricoltura scienze e lettere di Verona, Serie 5ª, XXI, 1942/43; M. DOLMETSCH, Dances of England and France, 1450–1600, London 1949; M. WOOD, Historical Dances, 12th–19th Cent., London 1949, ²1959; B. DELLI, Pavane u. Galliarde. Zur Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. u. 17. Jh., Diss. Bln 1957; R. DONINGTON, The Interpretation of Early Music, London 1963; J. SUTTON, Triple pavans: clues to some mysteries in 16th-cent. dance, Early Music XIV, 1986; DIES. u. C. G. MARSH, Art. Pavane, International Encyclopedia of Dance V, New York u. Oxford 1998; M. ESSES, Dance and instr. ‚Diferencias' in Spain during the seventeenth and early eighteenth Cent. I, Stuyvesant, N. Y. 1992; L. MOE, Art. Pavane, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997; T. FEILEN, Art. Suite, Abschn. II: Suitenartige Phänomene im 16. Jh. u. frühe Suiten, ibid., Bd. VIII, 1998; A. BROWN, Art. Pavan, New GroveD XIX, London u. New York ²2001.

Rainer Gstrein, Innsbruck 2001

Perfectio

lat., Ausführung, Vollendung, Vollständigkeit, Vollkommenheit. Der Ausdruck wird seit dem 13. Jh. als Terminus in der Lehre vom Mensuralgesang gebraucht (zu den Adjektiven perfectus und imperfectus vgl. auch die Artikel über die mit ihnen verbundenen Termini tonus, consonantia-dissonantia, longa, brevis, semibrevis, minima, modus, tempus, prolatio).

I. Der Ausdruck perfectio dient seit Johannes de Garlandia (um 1240) zur Bezeichnung einer Ligaturenschreibweise. Deren Bedeutung hängt mit der Funktion der Ligatur für die Notation mensuraler Rhythmen (Rhythmen mit proportionierten Tondauern) aufs engste zusammen, und diese ändert sich beim Übergang von der modalen in die nicht mehr modale mensurale Rhythmik. Im modalen Rhythmus nämlich, einer beständigen Alternation von longa und brevis oder longa und zwei breves nebst Abwandlungen, dient die Ligatur der Notengruppierung, durch welche der jeweilige Rhythmus angezeigt wird. In der Folge aber entwickelt sie sich zu einer selbständig zu handhabenden Verbindung von Noten, deren Quantitäten wie die der simplices unmittelbar an ihnen selbst bezeichnet sind; die unmittelbare Bezeichnung der Quantitäten ist durch die Abkehr von den modalen Rhythmusmodellen bedingt und entspricht der neuen Vorstellung vom Rhythmus als einer beliebigen Folge von Quantitäten, die sich zu übergreifenden Einheiten ähnlich dem neuzeitlichen Takt (perfectiones; vgl. unten II.) zusammenschließen. (1) Auf die Ligatur in ihrer ursprünglichen Funktion (nämlich der Gruppierung der Noten zu dienen) bezogen, wie es bei Johannes de Garlandia (um 1240) und noch bei Anon. 4 (nach 1280) geschieht, meint perfectio die Vollständigkeit der Ligatur; imperfekt wird die Ligatur durch Abtrennung ihrer letzten Note. (2) Lambertus (vor 1279) und Anon. St. Emmeram (1279) sprechen nicht mehr von vollständigen und unvollständigen Ligaturen; dennoch bleiben perfectio und imperfectio, wie der letztere sie bestimmt, Zustände einer wesentlich modalrhythmischen Notengruppe: perfekt ist eine Ligatur nur dann, wenn sie eine longa enthält, und sie wird imperfekt, wenn an die Stelle der longa eine brevis tritt. (3) In der seit Franco (um 1280) gelehrten Ligatur, einer selbständig zu handhabenden Verbindung von Noten, deren Quantitäten wie die der simplices unmittelbar an ihnen selbst bezeichnet sind, erhält die perfectio, welche bei Franco primär eine bestimmte Formung des Ligaturendes ist, die Bedeutung, daß die letzte Note dieser Ligatur eine longa ist.

II. (1) Als perfectiones werden seit Lambertus (vor 1279) und Franco (um 1280) auch die dreizeitigen Einheiten bezeichnet, in die sich eine Folge von longae und breves im Mensuralgesang gliedert. Philippe de Vitry (*Ars nova*, zw. 1316 u. 1324/25) und die Bearbeiter seiner Lehre, zu deren Neuerungen die Behandlung imperfekter Mensuren gehört, nennen die übergreifende Einheit auch dann perfectio, wenn sie zweizeitig ist; doch scheint außer bei ihnen nirgends mehr von perfectio im Sinne von übergreifender Einheit die Rede zu sein. (2) Vielmehr wird perfectio, ausdrücklich wohl zuerst von Johannes de Muris (*Compendium musicae pract.*, um 1322), anscheinend nur noch im Sinne von „Perfektheit" (Dreiteiligkeit) einer Note o.ä. gebraucht, ein Wortverständnis, das auch im Ausdruck punctus perfectionis vorliegt.

I. (1) Im Zusammenhang der Bezeichnung einer Ligaturenschreibweise begegnet perfectio erstmals um 1240 bei Johannes de Garlandia; und zwar gebraucht dieser an einer Stelle den Ausdruck „cum perfectione" statt des sonst von ihm verwendeten Adjektivs perfectus:

De mensurabili musica: regula primi modi dicitur esse tres ligatae ad invicem in principio et in posterum cum duabus et duabus ligatis etc., et hoc totum cum proprietate et perfectione (BzAfMw X, 52: IV, 2);
vgl. dagegen: Quartus modus dicitur ita: tres et tres et tres ligatae cum proprietate et duae imperfectae in fine cum longa pausatione (ibid. 54: IV, 7);
Alia regula de eodem [sc. de quinto modo]: tres et tres ligatae cum proprietate et perfectae et cum longa pausatione (ibid. 55: IV, 9).

Das Wort perfectus, bezogen auf die Ligatur, ist im Sinne von ‚vollständig' zu verstehen, perfectio in dem von ‚Vollständigkeit'; als imperfecta bezeichnet Garlandia eine Ligatur, von der die letzte Note abgetrennt ist.
Vollständig oder unvollständig kann die Ligatur sein, weil die ursprüngliche Notation des Mensuralgesangs, die Modalnotation, den Rhythmus lediglich dadurch bezeichnet, daß sie die Noten gruppiert und die Gruppen möglichst in einem Zeichen: der Ligatur, zusammenfaßt. Die Noten zu gruppieren genügt wegen der Regelmäßigkeit, mit der die Quantitäten im frühesten mensuralen Rhythmus, dem modalen Rhythmus, aufeinanderfolgen. Dieser beruht nämlich auf der Alternation von langen und kurzen Noten (wobei statt der langen auch durchweg zwei kurze stehen können) oder einer langen und zweier kurzer Noten (wobei statt der zwei kurzen auch durchweg eine lange stehen kann). Die hierbei möglichen Arten der Aufeinanderfolge von langen und kurzen Noten (die sog. modi; → Modus) werden durch die Gruppierung der Noten angezeigt. Tonwiederholung oder Silbenwechsel können allerdings die reguläre Ligierung verhindern. Steht die letzte Note einer regulär in sich zu ligierenden Notengruppe wegen Tonwiederholung oder Silbenwechsel für sich oder steht statt ihrer eine Pause, so ist die Ligatur unvollständig.
In diesem Sinn unvollständige Ligaturen gab es in der Notation des Mensuralgesangs von Anfang an, aber erst Garlandia gibt ihnen die Gestalt einer Ligatur, der die letzte Note fehlt. Und zwar gewinnt er diese, indem er vom Korpus der vollständigen Ligatur die letzte Note wegläßt. So entsteht die Figur aus oder, und die Figur aus (aus läßt sich keine Figur gewinnen, die sich graphisch von der perfekten binaria unterschiede).
Die Kennzeichnung von unvollständigen Ligaturen ist Teil einer Reihe von Maßnahmen, mit denen Garlandia die Mehrdeutigkeiten der Ligaturen in der Modalnotation möglichst beseitigen will. Er führt für jede Verwendungsweise der Ligatur eine eigene Schreibweise ein (→ Proprietas): die herkömmliche, „eigentliche" Schreibweise (cum proprietate) bleibt der Ligatur in denjenigen Verwendungen, die Garlandia als ihre Haupt- oder eigentliche Bedeutung auffaßt; durch Hinzufügung bzw. Weglassung des abwärtsgerichteten tractus am Ligaturenanfang (Schreibweise sine proprietate) kennzeichnet er Ligaturen, bei denen die „eigentlichen" Quantitäten (die der ligatura cum proprietate) in die entgegengesetzten ver-

kehrt sind, durch einen aufwärtsgerichteten tractus am Ligaturenanfang (Schreibweise per oppositum cum proprietate) drei- und mehrtönige Ligaturen, die nicht (wie die drei- und mehrtönige ligatura cum proprietate) an der Stelle einer dreitönigen Ligatur stehen, sondern an der einer zweitönigen. In der beschriebenen Weise imperfiziert werden können selbstverständlich auch die ligatura sine proprietate und die ligatura per oppositum cum proprietate.

Daß die imperfekte Ligatur eine Figur ist, von der die letzte Note abgetrennt ist, daß sie Bestandteil einer zerlegten Figur ist und im Zusammenhang mit ihrer Ergänzung gelesen werden soll, geht am deutlichsten aus der Regel hervor, daß sich die (nur noch zweitönige) imperfekte ligatura cum proprietate bis zur nächsten longa und die ligatura sine proprietate bis zur nächsten brevis erstreckt (oder = , oder =):

op. cit.: omnis imperfecta figura, si sit cum proprietate, extenditur usque ad primam longam sequentem, si sit sine proprietate, extenditur usque ad primam brevem sequentem (ibid. 51: III, 16f.).

In den Modusbeispielen aber verwenden Garlandia und die Abschreiber seines Traktates auch für unvollständige Notengruppen perfekte Figuren. So wird der erste modus imperfectus ( ) nicht mit einer imperfekten Ligatur cum proprietate notiert (,), sondern mit einer perfekten binaria sine proprietate (,), obwohl dies der Regel widerspricht, daß möglichst cum proprietate notiert werden soll:

Alia regula de eodem [sc. primo modo imperfecto]: duae ligatae et duae sine proprietate et cum proprietate et cum pausatione longa et brevi... Alia regula de eodem [sc. secundo modo imperfecto]: duae cum proprietate ⟨cum brevi⟩ pausatione et etiam duae sine proprietate cum longa pausatione (ibid. 58f.: V, 3 u. 5).

Ebenso werden die 3. und die 6. ternaria sine proprietate des Beispiels zur „alia regula" des zweiten modus perfectus (53: IV, 5) nicht in eine imperfekte figura sine proprietate und eine brevis zerlegt (→), sondern in eine perfekte binaria cum proprietate und eine brevis (; vgl. Reimer, BzAfMw XI, 16).

Von den Autoren in der Nachfolge Garlandias hält allein Anon. 4 (nach 1280) an der Vorstellung von vollständigen und unvollständigen Ligaturen fest. Er stellt der perfectio bzw. imperfectio „materialis" (d.h. der gestaltlichen perfectio bzw. imperfectio) der Ligatur eine perfectio bzw. imperfectio „intellectualis" des modus gegenüber (perfekt ist ein modus, wenn er mit der gleichen Quantität schließt wie anfängt, z.B. der 1. [LBLBL...] mit L, der 2. [BLBLB...] mit B usf.). Perfectio bzw. imperfectio materialis und intellectualis fallen nicht immer zusammen: mit der perfectio materialis kann eine imperfectio intellectualis einhergehen, so wenn der 2. modus imperfectus auf eine perfekte binaria endet (z.B. =), und mit der imperfectio materialis eine perfectio intellectualis, so wenn der 4. modus perfectus mit einer zweitönigen figura imperfecta schließt (z.B. =):

Primus ordo eiusdem [sc. secundi modi imperfecti]: duae ligatae cum proprietate et perfectione materiali, sed imperfectione intellectuali, cum brevi pausatione sequenti unius temporis perficiente supradictam ⟨imperfectionem⟩ (BzAfMw IV, 53, 15–18).

(2) Lambertus (vor 1279), für den hier wegen seiner allgemeine Regeln vermeidenden Darstellungsweise nur summarisch auf den Text (CS I, 273b–277a) verwiesen werden kann, und Anon. St. Emmeram (1279), der die Ligaturenmodifikationen erneut in ein System bringt, sprechen nicht mehr von vollständigen und unvollständigen Ligaturen. Perfekt ist eine Ligatur nach Anon. St. Emmeram nur dann, wenn sie EINE LONGA ENTHÄLT:

ubiconque est longitudo, ibi est perfectio in hac arte, et vbi non est longitudo, ibi nec perfectio decet esse. Longitudo namque causat perfectionem in figuris compositis in hac arte, et cetere voces imperfectionem e contrario retinebunt (ed. Sowa 44, 20–24);

so müsse auch die binaria per oppositum cum proprietate als imperfekte Ligatur geschrieben werden, nicht weil Anon. St. Emmeram sie als unvollständig betrachtete wie Garlandia, sondern weil sie keine longa enthält (sie repräsentiert zwei ungleiche semibreves):

imperfectum est id, quod imperfectionem de sui natura signat et quod pro imperfectione semper supponere fit repertum. Figura binaria est huiusmodi, ergo imperfecta merebitur signari. Quatenus autem significet imperfectionem, patet sic: voces ex quibus efficitur sunt ambe semibreues inequales et sic imperfecte. Sed ex puris imperfectis de se naturaliter non potest perfectio resultare nec etiam generari; restat ergo quod figurari debeat imperfecta. Item sicut dictum est supra, longitudo in figuris compositis causat perfectionem, sed ibi non est longitudinem reperire, ergo neque perfectionem nec in forma nec etiam in effectu (ibid. 49, 13–23).

Wenn eine Ligatur nur dank der longa, die sie enthält, perfekt ist, muß sie dadurch imperfekt werden können, daß an die Stelle der longa eine brevis tritt. Dies ist, wie ein Vergleich von perfekten und imperfekten Ligaturen zeigt, in der Tat die Weise, in der Anon. St. Emmeram und Lambertus die Ligaturen imperfizieren (die nach Angaben des ersteren verfertigte Tabelle gilt in den praktisch wichtigen Ligaturen auch für Lambertus):

cum proprietate		sine proprietate		cum opp. proprietate	
perf.	imp.	perf.	imp.	perf.	imp.
BL	BB	LB	BB		SS
LBL	BBB	BLB	(wie cum propr.,	SSL	SSB
(BBL)			daher		
BBBL	BBBB	BBLB	überflüssig)	SSBL	SSBB
SSBBL	SSBBB	SSBLB		SSBBL	SSBBB
SSSBBL	SSSBBB	SSSBLB			
SSSSBL	SSSSBB	SSSSLB			
SSSSSBL	SSSSSBB	SSSSSLB			

Vgl. auch die von Anon. St. Emmeram selbst gegebene Faustregel, der Gesamtwert aller vier- und mehrtönigen imperfekten Ligaturen cum proprietate sei dem der perfekten ternaria sine proprietate gleich. Wie nämlich die perfekten vier- und mehrtönigen Ligaturen cum proprietate auf die ternaria cum proprietate zurückgeführt würden, so die imperfekten auf die ternaria sine proprietate; und die imperfekten enthielten ein tempus weniger als die perfekten:

omnis figura imperfecta cum proprietate sibi proprie distributa excedens tres cum proprietate et imperfectione equipollere dicitur ternarie figure sine proprietate posite, que in secundo modo proprie reperitur. Cuius ratio est sic: ut omnes figure cum proprietate posite et perfecte excedentes tres perfectas cum proprietate propria figuratas sunt omnes ad numerum trium eiusdem generis quoad quantitatem temporum reducende, sic possibile est et perimpossibile, omnes imperfectas cum proprietate propria (preter quinariam) figuratas, ad numerum trium sine proprietate protractarum quoad numerum temporum et etiam quantitatem equipollentialiter comparari. Hec siquidem reductio hic traditur ad hoc, ut imperfectarum omnium figurarum noticia specifice pateat vniuersis. Et per hoc est notandum, quod imperfecte minus quam perfecte solummodo continent vnum tempus (ibid. 64, 9–23).

Wie mit der perfectio einer Ligatur nur noch das Faktum verbunden wird, daß diese eine longa enthält, so beschränkt sich die Wirkung der opposita proprietas bei Anon. St. Emmeram darauf, daß die ersten beiden Noten der Ligatur semibreves im Gesamtwert eines tempus sind:

Item tractus per oppositum in qualiconque figura duas priores solummodo voces facit semibreues inequales, nec in pluribus se extendi suam vnquam nouimus potestatem (ibid. 39, 14–16);

drei- und mehrtönige Ligaturen cum opposita proprietate verhalten sich (vgl. obige Tabelle) nicht anders als Ligaturen cum proprietate, deren Anfangsnote durch zwei Noten im Gesamtwert eines tempus ersetzt ist. Ebenso sind bei Anon. St. Emmeram nur die letzten beiden Quantitäten einer sine proprietate gebrauchten Ligatur in die entgegengesetzten verkehrt (weshalb auch vier- und mehrtönige Ligaturen sine proprietate nicht mehr für BLB, sondern für BBLB stehen):

Nos vero, in predicta figura [sc. in perfecta quaternaria sine proprietate] oppositionem figure quaternarie cum proprietate et perfectione quoad dispositionem duarum vocum, ultime scilicet et penultime, considerantes, ipsius penultimam dicimus esse longam et omnes alias rectas breues, et sic, more binarie et ternarie, figuris cum proprietate positis repugnabit. Et etiam primam uocem illius quaternarie per semibreues in figura quinaria et senaria resecamus (ibid. 46, 29–47, 1).

Während Garlandia die Ligatur als ein Ganzes behandelte (vgl. oben (1)), begrenzt also Anon. St. Emmeram die Wirkung der Ligaturmodifikationen auf bestimmte Noten der Ligatur, was vergleichsweise „modern" ist (übrigens auch der Praxis der vorfranconischen Mensuralnotation entspricht). Gleichwohl bleiben seine Ligaturmodifikationen solche einer wesentlich modalrhythmischen Notengruppe, da Anon. St. Emmeram immer noch von der alten ligatura cum proprietate ausgeht. Diesen Bezug auf die modalen Rhythmusmodelle beseitigt erst Franco.

(3) Franco gibt der perfectio der Ligatur die Bedeutung, daß IHRE LETZTE NOTE EINE LONGA ist. Er faßt dabei als perfectio eine bestimmte Formung des Ligaturenschlusses (wie auch als proprietas eine solche des Ligaturenanfangs) auf – nämlich in beiden Fällen diejenige, die der ursprünglichen, aus der Choralnotation entnommenen Ligaturengestalt entspricht:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae a plana musica data in principio illius, perfectio vero idem dicit, sed in fine (ed. Cserba 241, 7–9);

und er gibt den Formmodifikationen der Ligatur eine Bedeutung ausschließlich für den Teil der Ligatur, der sie aufweist. So bestimmen proprietas und improprietas als graphische Modifikationen des Ligaturanfangs die Quantität der ersten Note, und perfectio und imperfectio als Modifikationen des Ligaturendes die der letzten:

omnis ligatura cum proprietate primam facit brevem, iterum omnis sine, longam. Item omnis perfectio longa et omnis imperfectio brevis (ibid. 243, 1–3).

Auch die opposita proprietas macht lediglich die mit dem tractus bezeichnete Note (was nach Franco nur die erste sein kann) zur semibrevis; daß auch die folgende Note eine semibrevis ist, liegt allein daran, daß semibreves immer nur zu mehreren im Gesamtwert eines tempus auftreten können:

Item omnis opposita proprietas facit illam semibrevem, cui additur, et sequentem, non per se, sed ex consequenti, eo quod nulla semibrevis sola inveniri possit (ibid. 243, 3–6).

Für die mittleren Noten hingegen sind keine Modifikationen von der Art von proprietas, improprietas, opposita proprietas, perfectio und imperfectio vorgesehen. Sie stimmen daher in ihrer Bedeutung überein; und zwar sind sie (ausgenommen die zweite Note der ligatura cum opposita proprietate) breves:

A parte autem medii ligaturarum nulla essentialis differentia invenitur. Ex quo sequitur, quod omnis media ipsarum ligaturarum conveniunt in significatis (ibid. 240, 23–241, 2);
Item omnis media brevis, nisi per oppositam proprietatem semibrevietur, ut dictum est prius (ibid. 243, 7–8).

Mit Ausnahme der zweiten Note der ligatura cum opposita proprietate ist also nunmehr jede ligierte Note hinsichtlich ihrer Quantität unmittelbar gekennzeichnet, wie es der neuen Vorstellung des Rhythmus als einer beliebigen Folge von Quantitäten, die sich zu perfectiones (übergreifenden Einheiten ähnlich dem neuzeitlichen Takt; vgl. unten II. (1)) zusammenschließen, entspricht.
Daß Franco proprietas und perfectio noch als diejenige Formung des Ligaturenanfangs bzw. -endes bestimmt, die der ursprünglichen, aus der Choralnotation entnommenen Ligaturengestalt entspricht, verhindert nicht, daß diese Ausdrücke schon bald nicht mehr verstanden und darum eliminiert werden;

vgl. z.B. Anon. IV CS III (2. Drittel 14.Jh.): Omnis finalis ascendens est brevis, nisi habeat caudam vel nisi ponatur ordine prepostero, id est situatur adverso capite, quia tunc fit longa. Omnis finalis descendens est longa, *nisi sit configurata* [= obliqua], quia tunc est brevis (CS III, 377b).

Prosdocimus de Beld. stellt sogar ausdrücklich fest, daß die Termini proprietas und perfectio nutzlos seien:

Tract. pract. de musica mensurabili ad modum Italicorum (1412): ad ipsarum ligaturarum pertractationem accedamus, modum figuras ad invicem ligandi sub brevitate pertractando, et ea que ab aliis antiquis huic arti satis inutilia tradita sunt, scilicet proprietas, opposita proprietas et perfectio, propter brevitatem dimittendo, eo quod talia practice modicum adiutorii addere videntur (CS III, 241b).

Wenn er und Ugolinus Urb. sie dennoch erörtern, so wohl nur deshalb, weil sie sich durch die Schrift, die sie kommentieren wollen (Johannes de Muris [?], *Libellus cantus mensurabilis*, Mitte 14.Jh.), dazu veranlaßt sehen. Die neue Deutung, die die Termini proprietas und perfectio dabei erfahren, macht sie nicht aktueller: unter perfectio wird nicht mehr eine bestimmte Formung des Ligaturendes verstanden, sondern die Längung der Ligaturnote cum perfectione, welche dem *Libellus* zufolge in einem Fall auch die erste Note sein kann (dann nämlich, wenn die erste Note einer ansteigenden Ligatur statt durch die improprietas durch Kaudierung als longa bezeichnet wird), und Ugolinus versteht unter proprietas die Kürze der Ligaturnote:

Libellus: quandocumque secunda nota est altior prima et prima habuerit tractum a parte dextra descendentem, sine proprietate dicitur, et est prima nota longa ...; et si prima nota non habuerit ⟨tractum⟩, sine perfectione dicitur, et est prima brevis (CS III, 55 b);
Prosdocimus de Beld., *Expositiones tract. pract. cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris* (1412), deutet perfectio als aliqualis augmentatio ultra suum comunem modum pronuntiandi in cantu plano oder („nach Franco") als modus finalis ipsius cantus plani: „... talem augmentationem etc. sive modum finalem etc. non propter aliud appellaverunt perfectionem, nisi quia figura taliter aucta transcendebat in valore metam cantandi cantum immensurabilem sive cantum planum quod idem est, sive assumebat modum finalem ipsius cantus plani, scilicet longitudinem" (AMIS III/1, 167f.);
Ugolinus Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) III, 7: Praeterea proprietas illi notae dicitur convenire, ad quam omnis mensura reducitur, sed omnis mensura reducitur ad brevem, igitur proprietas brevi dicitur convenire (CSM 7 II, 224: 38);
dictus tractus sive cauda descendens a parte dextra facit notam ligatam cui adiungitur esse longam, quae prius sine dicto tractu vel cauda erat brevis, quae tractus additio eidem notae maiorem denominationem, longiorem pronuntiationem et perfectiorem continentiam addebat, et ideo ea longa meruit nuncupari et ob dictarum causam dignitatum cum quadam perfectione consistere (ibid. 227: 21).

II. (1) Als perfectiones werden seit Lambertus (vor 1279) und Franco (um 1280) auch die DREIZEITIGEN EINHEITEN bezeichnet, IN DIE SICH EINE FOLGE VON LONGAE UND BREVES IM MENSURALGESANG GLIEDERT. So schreibt Lambertus, longa und brevis (oder umgekehrt) zusammen ergäben immer eine perfectio:

Tract. de musica: longa et brevis et econverso semper unam perfectionem faciunt (CS I, 271 a),

und: eine perfectio vor einer ungeteilten oder unterteilten anderen dürfe nicht verringert werden, da eine longa perfecta nur mittels einer nachfolgenden perfectio perfekt werden könne:

perfectio ante perfectionem conjunctam sive disjunctam nunquam diminui potest, quoniam longa perfecta nequit habere perfectionem nisi mediante aliqua perfectione subsequente (ibid. 271 b).

Franco stellt fest, daß jeweils drei auf eine oder mehrere Noten oder Pausen verteilte tempora eine perfectio bilden:

Ars cantus mensurabilis: tria tempora tam uno accentu quam diversis prolata unam perfectionem constituunt (ed. Cserba 237, 3f.).

Die Einheit perfectio ist hinsichtlich der Gliederung ihres Inhaltes prinzipiell vergleichsweise frei und unterscheidet sich dadurch von den ebenfalls regelmäßig gewahrten drei tempora des Modalrhythmus, aus denen sie entwickelt wurde. Ihren Namen hat sie wie die longa perfecta von der Vollkommenheit, die im Gleichmaß von je drei tempora liege (perfectio trine equalitatis); die Drei gilt als vollkommen, weil sie, in den natürlichen Dingen wie in der göttlichen Natur (Trinität) enthalten und Abzeichen des Schöpfers in der Schöpfung, von der höchsten Trinität nicht abweiche oder weil sie (wie Franco es ausdrückt) vor der höchsten Trinität, welche die wahre und reine Vollkommenheit sei, ihren Namen habe:

Lambertus: perfecta longa merito vocatur, nam a perfectione trine equalitatis nomen habere sumpsit, eo quod sub certa dimensione longitudinis unius per vocis accentum in mora trium temporum equaliter proportionata manet (CS I, 269 b); in singulis ternarius invenitur, quia ab ineffabili trinitate, que cuncta condidit, essentialiter non recedit... Et ideo non immerito ad summam refertur trinitatem, quia res quelibet naturalis ad similitudinem divine nature ex tribus constare invenitur (ibid. 270 a f.);
Franco: Perfecta dicitur eo, quod tribus temporibus mensuratur; etenim ternarius numerus inter numeros perfectissimus est pro eo, quod a summa Trinitate, quae vera est et pura perfectio, nomen sumpsit (ed. Cserba 234, 6–9).

Philippe de Vitry und die Bearbeiter seiner Lehre, zu deren Neuerungen die Behandlung imperfekter Mensuren gehört, nennen die übergreifende Einheit auch dann perfectio, wenn sie zweizeitig ist. So formuliert Philippe de Vitry, der modus sei perfekt, wenn drei, und imperfekt, wenn zwei perfekte oder imperfekte tempora auf eine perfectio gerechnet würden:

Ars nova (zw. 1316 u. 1324/25): Modus perfectus vocatur, quando tria tempora perfecta sive imperfecta pro perfectione accipiuntur, modus vero imperfectus est, quando duo (CSM 8, 25: XVII, 5);
vgl. Anon. II CS III (1. Hälfte 14.Jh.): si plures breves quam tres inter duas longas inveniantur et cantus sit perfectus, computande sunt tres et tres pro perfectione... Si autem cantus sit imperfectus, tunc computande sunt due et due breves pro perfectione (CS III, 369 a).

Doch scheint außer bei diesen Autoren von perfectio im Sinne von übergreifender Einheit nirgends mehr die Rede zu sein.

(2) Außer bei den zuletzt (II. (1)) zit. Autoren wird perfectio anscheinend nur noch im Sinne von „PERFEKTHEIT" (Dreiteiligkeit) einer Note o.ä. gebraucht, ausdrücklich wohl zuerst von Johannes de Muris:

Compendium musicae pract. (um 1322): Quid est perfectio? Id, quo aliquid est perfectum. Quid est imperfectio? Secundum quam aliquid est imperfectum. Quid est perfectum? Quod in tres partes aequales est divisibile vel in duas inaequales, quarum minor a maiore se ipsa superatur. Quid est imperfectum? Quod in duas partes dividitur aequales. Quid est neutrum? Quod per amotionem perfectum imperficit et per additionem perficit imperfectum (CSM 17, 120f.: I, 10–14).

Dieses Wortverständnis begegnet auch in der Rede vom punctus perfectionis, zumindest wenn von diesem ein punctus divisionis unterschieden wird; vgl. z.B.:

Johannes de Muris (?), *Libellus cantus mensurabilis* (Mitte 14.Jh.): Duplex est punctus, scilicet perfectionis et divisionis. Punctus perfectionis perficit longam in utroque modo, brevem in utroque tempore, semibrevem in utraque prolatione. Punctus divisionis imperficit longam dividendo breves et imperficit brevem dividendo semibreves et imperficit semibrevem dividendo minimas (CS III, 53 a f.).

Divisio und perfectio hat möglicherweise schon Franco auseinanderhalten wollen (vgl. ed. Cserba 235, 12–15; 236, 9–14; 236, 19–237, 3). Die mit den imperfekten Mensuren hinzugekommenen und in obigem Zitat aus dem *Libellus* auch angesprochene Funktion der Veranderthalbfachung von Noten, die der Mensur nach zweiteilig sind, scheidet erst durch die Schaffung eines eigenen punctus additionis oder augmentationis im 15.Jh. aus dem Anwendungsbereich des punctus perfectionis wieder aus; vgl. z.B.:

Ps.-Vitry, *Liber musicalium* (Hs. 15.Jh.): Notandum quod quatuor sunt puncta, scilicet punctus perfectionis, punctus divisionis, punctus additionis et punctus demonstrationis. Punctus perfectionis ponitur retro longam et ponitur retro brevem; et ubicunque ponitur retro longam vel retro brevem, signat trinitatem, id est perfectionem... Punctus additionis ponitur in ⟨minori⟩ prolatione retro semibrevem, et post illam semibrevem cum puncto debet sequi minima. Et pro illo puncto debet addi minima cum illa semibrevi. Ideo punctus additionis dicitur (CS III, 42a).

Lit.: W. Niemann, Über d. abweichende Bedeutung d. Ligaturen in d. Mensuraltheorie d. Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitr. z. Gesch. d. afrz. Tonschule d. XII. Jh., BIMG I/6, 1902; A. M. Michalitschke, Theorie d. Modus. Eine Darst. d. Entwicklung d. mus. Modus u. d. entspr. mensuralen Schreibung (Dtsch. Musikbücherei, Bd. 51), Regensburg 1923; W. G. Waite, The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice (Yale Studies in the Hist. of Music, Vol. II), New Haven 1954; Fr. Reckow, Proprietas u. perfectio. Zur Gesch. d. Rhythmus, seiner Aufzeichnung u. Terminologie im 13.Jh., AMl XXXIX, 1967; R. A. Rasch, Iohannes de Garlandia en de ontwikkeling van de voor-Franconische notatie (Musicol. Studies XX), New York 1969; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica (BzAfMw X u. XI), Wiesbaden 1972.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1973

Periodus / Periode

lat. periodus, periodos, von griech. περίοδος, Umgang, Umlauf, Kreislauf, abgerundeter Redesatz (Rhetorik); ital. periodo (16. Jh.), franz. période (17. Jh.), dtsch. Periode, engl. period (beide 18. Jh.).

I. In der Musiklehre des Mittelalters wird der Ausdruck periodus IM THEORETISCHEN REKURS AUF DIE RHETORIK UND GRAMMATIK zur allgemeinen Erläuterung elementarer kompositorischer Formungsprinzipien herangezogen.

II. Im Gefolge der anschließenden, zusehends häufigeren Berufung auf den rhetorischen Begriff der Periode nicht zuletzt im Kontext der Musica poetica kommt es zur allmählichen EMANZIPATION EINES EIGENSTÄNDIGEN MUSIKALISCHEN TERMINUS.
(1) Vereinzelt begegnet zu Beginn des 18. Jh. die Wendung „periodus harmonica", worunter DAS ERSTE KANONGLIED ODER EIN MUSIKALISCHER ABSATZ verstanden wird.
(2) Die explizite Bezeichnung „musikalische Periode" kursiert seit 1739 mit je nach Theoretiker zwischen MELODISCH-HARMONISCHER SATZ ODER AUS MEHREREN SÄTZEN BESTEHENDER ABSCHNITT schwankender Bedeutung.

III. Seit der Wende zum 19. Jh. fungiert der Terminus Periode als eine ZENTRALE ANALYTISCH-POETOLOGISCHE KATEGORIE DER KLASSISCH-ROMANTISCHEN, DUR-MOLL-TONALEN KOMPOSITIONSTHEORIE.
(1) Die systematische Etablierung im allerdings vieldeutigen Sinne eines MUSIKALISCHEN FORMTEILES MIT VARIABLEM UMFANG geht zurück auf H. Chr. Koch.
(2) In der Nachfolge A. Reichas wird der Begriff der Periode eingegrenzt auf ein IDEALTYPISCHES, ACHTTAKTIGES SYNTAKTISCHES GRUNDMODELL.
(3) Das dabei im Blick auf die internen Tonbeziehungen geforderte symmetrische Spannungsverhältnis präzisiert A. B. Marx terminologisch als VORDER- UND NACHSATZ.
(4) Peripher in der Geschichte des Begriffs Periode steht R. Wagners individuelle DICHTERISCH-MUSIKALISCHE AUFFASSUNG.

I. In der Musiklehre des Mittelalters wird der Ausdruck periodus IM THEORETISCHEN REKURS AUF DIE RHETORIK UND GRAMMATIK zur allgemeinen Erläuterung elementarer kompositorischer Formungsprinzipien herangezogen.
Den terminologischen Hintergrund bildet dafür die griech.-antike rhetorische Sinngebung, der gemäß Aristoteles eine faßliche, Anfang und Ende besitzende, aus einem κῶλον bestehende oder aus mehreren κῶλα zusammengefügte sprachliche Darstellung mit dem Begriff περίοδος belegt:

Ars rhetorica (4. Jh. vor Chr.) III, 9: λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ' αὑτὴν καὶ μέγεθος εὐσύνοπτον (ed. W. D. Ross, Oxford 1959, 159: 1409 a, 35 ff.);
περίοδος δὲ ἡ μὲν ἐν κώλοις ἡ δ' ἀφελής... (κῶλον δ' ἐστὶν τὸ ἕτερον μόριον ταύτης)· ἀφελῆ δὲ λέγω τὴν μονόκωλον (160: 1409 b, 13 u. 16 f.).

Die daran anknüpfende, für die mittelalterliche Überlieferung ausschlaggebende weitere Differenzierung in erstens comma oder incisum (kürzerer Teil) und zweitens colon oder membrum (längerer Teil) als Untergliederungen drittens des – in der lat. Rhetorik häufig noch mit der griech. Wortform repräsentierten – Begriffs periodus (auch „ambitus", „circumductum", „continuatio" oder „conclusio" im Sinne eines Satzganzen) veranschaulicht paradigmatisch M. F. Quintilianus; in Abhebung von der ungebundenen Gesprächs- oder Briefrede zählt er jene drei Bauformen als Konstituenten beispielsweise der philosophischen, gebundenen und verwobenen Redeweise auf:

Inst. oratoria (publ. etwa 95 nach Chr.) IX, 4, 19 u. 22: Est igitur ante omnia oratio alia vincta atque contexta, soluta alia, qualis in sermone et epistulis, nisi cum aliquid supra naturam suam tractant, ut de philosophia...
At illa conexa series tris habet formas: incisa, quae κόμματα dicuntur, membra, quae κῶλα, περίοδον quae est vel ambitus vel circumductum vel continuatio vel conclusio (ed. H. Rahn, Darmstadt [3]1995, II, 372 u. 374).

Darüber hinaus akzentuiert Quintilianus als zusätzliches Kriterium eines solch kunstvoll gefügten, mindestens zwei, durchschnittlich vier Glieder („membra") umfassenden Satzes („perihodos"), daß dieser eine gedankliche Sinneinheit zum Abschluß bringen, übersichtlich, verständlich und einprägsam sein muß:

IX, 4, 125: habet perihodos membra minimum duo. medius numerus videtur quattuor... praestare debet, ut sensum concludat; sit aperta, ut intellegi possit, non immodica, ut memoria contineri (II, 418 u. 420).

Isidorus Hisp., der als Kompilator und Übermittler der griech.-römischen Rhetoriktradition an das Mittelalter eine entscheidende Rolle gespielt hat, faßt zusammen:

Etymologiae sive origines (vor 630) II, 18, 1: DE COLO, COMMATE, ET PERIODIS. Conponitur autem instruiturque omnis oratio verbis, comma et colo et periodo. Comma particula est sententiae. Colon membrum. Periodos ambitus vel circuitus. Fit autem ex coniunctione

verborum comma, ex commate colon, ex colo periodos (ed. W. M. Lindsay, Oxford 1911).

Erste musiktheoretische Anlehnungen begegnen in der frühen artifiziellen Mehrstimmigkeitslehre der Musica enchiriadis (gegen Ende des 9. Jh.). So wird der Unterschied zwischen „diastema" (dem einzelnen Intervall in den Melodieabschnitten) und „sistema" (dem Gesamtambitus des Melos) mit einem Verweis auf die Begriffstrias colon, comma und periodus veranschaulicht:

Scolica enchiriadis I: Δ [Discipulus]: Sistema quid est?)-([Magister]: In colis vel commatibus diastemata dicimus, sistemata in particulis perfectioribus seu toto periodo. Nam diastema est spatium quodlibet sonorum, quo particula complectitur, id est quo acuta et gravior vox includitur, sistema totius spatium meli (ed. H. Schmid, München 1981, 85: 371–375).

Oder erklärtermaßen am Vorbild der Rede orientiert, wird die Gliederung der Tonbewegungen einer Melodie und deren Abschluß in Analogie zum rhetorischen Begriffsmodell dargelegt:

Anon. cod. Pragensis (10. Jh.): Et sicut oratio per cola decurrens et comma clauditur periodo, ita quodque melos per ptongorum varians euphoniam intendendo et remittendo per arsim elevando, per thessim deponendo terminari debet tono (ibid., 224: 9–12);
Anon., *Modorum sive tonorum ordo* (10./11. Jh.): Sciendum est, quia eodem modo distinguitur cantilena quo et sententia, quippe tenor spiritus humani per cola et commata discurrendo requiescit, verum cantilenae corpus arsi et thesi, id est elevatione sonorum et positione, completur, donec periodo, id est clausula sive circuitu, suis membris distincta terminetur (183 f.: 40–45).

Zugleich läßt der zuletzt zit. Beleg erkennen, daß die Geschichte des Begriffs periodus sich partiell mit der des Terminus clausula für den Schlußabschnitt eines Gesangs (→ *Clausula* I. (1)) berührt.
Eine auf Johannes Affl. zurückgehende Formel, die mit der Wendung „ita et in cantu" rhetorisch-grammatische und mus. Gestaltungsprämissen betont gleichsetzt und die Bezeichnung periodus explizit auf den cantus überträgt, wird von zahlreichen Quellen bis ins späte Mittelalter nahezu wortwörtlich übernommen:

Johannes Affl., *De musica* (zw. 1100 u. 1121): Vel certe toni dicuntur ad similitudinem tonorum, quos Donatus distinctiones vocat; sicut enim in prosa tres considerantur distinctiones, quae et pausationes appellari possunt, scilicet colon id est membrum, comma incisio, periodus clausura sive circuitus, ita et in cantu. In prosa quippe quando suspensive legitur, colon vocatur; quando per legitimum punctum sententia dividitur, comma, quando ad finem sententia deducitur, periodus est... Similiter cum cantus in quarta vel quinta a finali voce per suspensionem pausat, colon est; cum in medio ad finalem reducitur, comma est; cum in fine ad finalem pervenit periodus est (CSM 1, 79: X,21–23 u. 25);
Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1304): Sicut enim in prosa tres considerantur distinctiones..., scilicet colon, id est membrum, comma, id est incisio, periodus, id est clausura sive circuitus...
Ita et in cantu. Cantus enim in quarta vel in quinta a sua finali pausat aliquando, et tunc colon est, cum autem in medio ad finalem reducitur, comma est, cum vero pervenit ad finalem, periodus est (ed. S. M. Cserba, Regensburg 1935, 153: 18–21 u. 29–32);
ähnlich Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25), CSM 3,VI, 88: XXXV,12 f.;
Monachus Carthusiensis, *Tract. de musica plana* (nach 1380), CS II, 445 b;
Gobelinus Person, *Tract. musicæ scientiæ* (1417), ed. H. Müller, KmJb XX, 1907, 188 b.

Außerdem findet auch die von der Musica enchiriadis herrührende Unterscheidung zwischen „diastema" und „systema" unter Bezugnahme auf den grammatischen Gebrauch der Begriffstrias colon, comma und periodus Berücksichtigung, wobei allerdings „periodus" nicht „systema", sondern dem – wohl vom griech. Wort τέλος hergeleiteten – Ausdruck „teleusis" für einen abgeschlossenen cantus entspricht:

Johannes Affl., *op. cit.*: Quod autem in prosa grammatici colon, comma, periodum vocant, hoc in cantu quidam musici diastema, systema, teleusin nominant. Significat autem diastema distinctum ornatum, qui fit, quando cantus non in finali, sed in alia decenter pausat; systema coniunctum ornatum indicat, quotiens in finali decens melodiae pausatio fit; teleusis finis est cantus (CSM 1, 80: X,28 f.);
ebenso Hieronymus de Mor. (loc. cit., 153: 34 – 154: 4);
Jacobus Leod. (CSM 3,VI, 88: XXXV,14 f.);
Monachus Carthusiensis (CS II, 446 a).

Lit.: H. Lausberg, Hdb. d. literarischen Rhetorik, München 1960, § 923–947.

*

Exkurs: Die im Blick auf Poesie und Lyrik geläufige Verwendung des Terminus periodus für die Verbindung mehrerer Metren zur Verseinheit hat in der mittelalterlichen Musiklehre nur eine periphere Bedeutung erlangt.
So nennt Augustinus die „copulatio" von zwei bis vier „membra" (Metren) „circuitus" mit Rückverweis auf die griech. Ursprungsvokabel περίοδος:

De musica (387–389) IV, 17, 36: [Magister:] Hoc genus copulationum recte nos appellamus circuitum, qui περίοδος graece dicitur. Circuitus ergo minor esse non potest, quam qui duobus membris constat, id est duobus metris: nec esse majorem voluerunt eo qui usque ad quatuor membra procedit (ed. Finaert/Thonnard, Paris 1947, 284 u. 286).

Oder der Begriff periodus ist in diesem Sinne als Vereinigung verschiedener Versfüße umschrieben beziehungsweise dient der Kennzeichnung eines vollständigen Verses:

Martianus Capella, *De nvptiis Philologiae et Mercvrii* (um 430) IX, 979: periodos sane est pedum compositio plurimorum, quique dissimiles sibi *pariter* sociantur (ed. A. Dick, Stuttgart 1978, 522: 19–523: 2); daran anknüpfend Remigius Altisiodorensis, *Musica* (Ende des 9. Jh.; GS I, 86 a, 88 b, passim);

W. Odington, *De speculatione musicae* (um 1300): Aliam enim habent intonationem evangelici et aliam prophetici in singulis tonis usque ad metrum quod dicitur comma in grammatica sed in fine versus qui periodus dicitur (CSM 14, 102: V, 9, 18).

*

II. Im Gefolge der an die mittelalterliche Überlieferung anschließenden, zusehends häufigeren Berufung auf den rhetorischen Begriff der Periode nicht zuletzt im Kontext der Musica poetica kommt es zur allmählichen EMANZIPATION EINES EIGENSTÄNDIGEN MUSIKALISCHEN TERMINUS.

Zum einen wird vom 16. bis ins 18. Jh. als Maxime der Vokalkomposition die Übereinstimmung von Text und Musik zu Gunsten optimaler Verständlichkeit des Wortsinns postuliert; ähnlich wie Zarlino darauf beharrt, daß eine Kadenzierung (→ *Kadenz* I. (1)) in Einklang mit „der Periode, oder der vollkommenen Aussage der Rede" stehen und Pausen und Klauseln „die Glieder der Periode" verdeutlichen müßten, lassen sich etwa auch Herbst oder Scheibe vernehmen (wobei im Dtsch. je nach griech.-lat. oder mittellat. Vorbild der Ausdruck Periode uneinheitlich mit femininem oder maskulinem Genus – so noch H. Chr. Koch 1787 u. 1793; siehe unten, III. (1) – geläufig ist):

G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) IV, 32: *In qual maniera le Harmonie si accommodino alle soggette Parole*: Si debbe similmente auertire, di non separare alcuna parte della Oratione l'vna dall'altra con Pause, come fanno alcuni poco intelligenti, fino a tanto, che non sia finita la sua Clausula, ouero alcuna sua parte; di maniera che'l sentimento delle parole sia perfetto; & di non far la Cadenza; maßimamente l'vna delle principali; o di non porre le Pause maggiori di quelle della minima, se non è finito il Periodo, o la sentenza perfetta della Oratione... Debbe adunq; il Compositore in cose simili aprir gli occhi, & non li tenere chiusi: percioche è di molta importanza; accioche non sia riputato ignorante di una cosa tanto necessaria; & debbe auertire di porre la Pausa di minima, o di semiminima, si come li torna comodo, in capo delli mezani punti della Oratione: percioche seruiranno per li Coma: ma in capo delli Periodi debbe porre quanta quantità di pause, li tornerà commodo: percioche mi pare, che poste in cotal maniera, si potrà ottimamente discernere li membri del Periodo l'vno dall'altro; & vdire senza incommodo alcuno il sentimento perfetto delle parole (340);

J. A. Herbst, *Musica Poëtica* (Nürnberg 1643): Die Wort werden mit den *Commatis, Colis*: vnd *periodis* vnterschieden. *Harmonia* aber mit den *Clausulis formalibus* vnd *pausen* (111).

Solche Lehr aber solte vielmehr... durch *Exempla*... erläutert werden/ wenn nit ohne das dieses *Compendium*, wider verhoffen zu groß worden were. Beschliessen derowegen/ wie die Wörter vnd Sententz mit den *Commatis, Colis*: vnd *Periodis*, sollen vnterschieden werden/nemlich: 1. die *Clausulæ* oder *Cadentien* sollen nicht eher *adhibirt* vnd gebraucht werden/ biß in den Worten oder Sententz/ entweder ein *Comma, Colon*: oder gar ein *Periodus* fürkomme. 2. Die *Pausen* sollen den Sententz/ welcher aneinander hängt/ nicht zertheilen... 3. Wenn ein *Comma* für fällt/ braucht man kleine Pausen/ wenn aber ein *Colon* oder *Periodus* fürkompt/ braucht man grössere Pausen (112);

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 32. Stück (7.4.1739): Was nun erstlich die Bedeutung und den Verstand der Worte betrifft, so muß man bey der Verfertigung eines Singestücks überhaupt überlegen, was eigentlich in den Worten enthalten ist...

Hernach aber hat man auch auf die Beschaffenheit und auf alle dazu gehörige Theile einer Rede, einer Periode und auf alle fernere Abtheilungen, nämlich auf alle Arten der Einschnitte, zu sehen (303);

op. cit., 4. Teil, *Abh. vom Recitativ*: Gewiß, es kömmt sehr viel darauf an, sich nach allen Theilen der Rede zu richten. Doch muß auch die Beobachtung dieser Regel mit einem guten Nachdenken geschehen. Wer weis nicht, daß eine völlige Periode oft aus etlichen Sätzen besteht, die alle durch den so genannten Punct (.) von einander unterschieden sind, und daß folglich ein solcher Punct (.) nicht allemahl den Schluß einer ganzen Periode anzeiget? Hieraus fließt auch in der Setzkunst diese Folge: daß es nicht allemal nöthig ist, bey jedem Puncte einen Schluß, oder so genannte Cadenz zu machen; daß aber hingegen eine jede Periode ihre deutliche Cadenz erhalten müsse (742).

Zum anderen verweist man auf die grundsätzliche Funktion, die dem Begriff der Periode hinsichtlich einer differenziert artikulierten Abhandlung oder Rede zukommt, und zwar zur Veranschaulichung der Kadenz sowie als Richtschnur für eine dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen und Geschmack angemessene mus. Gestaltung überhaupt:

P. Pontio, *Ragionamento di musica* (Parma 1588): Cadenza non è altro, che vn riposo, ouer vna terminatione del le parti della vostra cantilena, & del vostro periodo... (94);

S. Calvisius, ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ (Erfurt 1592): Quemadmodum in oratione, etiamsi omnia, quæ ad bonitatem ejus requiruntur, & quæ ad docendum, delectandum, & movendum auditorem faciunt, adfuerint, atque abundaverint: nisi commatis, colis, & periodorum comprehensionibus distinguatur, & exornetur, confusus oritur sensus, & incertus ab ore disserentis pendet auditor: Ita in Harmonia, etiamsi omnia, quæ hactenus tradita sunt, ad amussim observentur, Consonantiæ optimæ eligantur, perfectæ cum imperfectis rectè misceantur, & Dissonantiis per Syncopen & celeritatem admissis varientur: tamen nisi clausulis in partes quasdam Harmonia quasi secetur, & distinguatur, confusus exoritur, concinentium, occinentium, intercinentiumque clamor & auribus pariter atque animo affertur lassitudo (G 3ᵛ);

M. Mersenne, *Harmonie vniverselle* (Paris 1636), *Traitez des consonances*..., Kap. *De la Musique Accentuelle*: Or ie suy l'ordre & le nombre des Propositions precedentes, afin de continüer ce liure en expliquant tout ce qui concerne les Accents des passions, ce qui aidera grandement à perfectionner toutes sortes de Chants, qui doiuent en quelque façon imiter les Harangues, afin d'auoir des membres, des parties, & des periodes, & d'vser de toutes sortes de figures & de passages harmoniques, comme l'Orateur, & que l'Art de composer des Airs, & le Contrepoint ne cede rien à la Retorique (365);

La Voye Mignot, *Traité de mvsiqve* (Paris [1656] ²1666): Cadence est vne conclusion de chant, qui se fait de toutes les parties ensembles en diuers lieux de chaque piece, & est à la Musique de ce que sont les periodes au discours (74); GrassineauD (London 1740), Art. *Cadence*: The *Cadence* is when the parts fall or terminate on a chord or note, the ear seeming naturally to expect it; and is much the same in a song as a period that closes the sense in a paragraph of a discourse (17);
Ph. Chr. Hartung, *Mus. theor.-pract.* I (Nürnberg 1749): Grosse *Melod*ien, die nicht in Absätze getheilt werden, sind unverständlich; gleichwie ein langer *Periodus*, der nicht durch *Cola, Commata &c. subdividirt*, und in dem ein Buchstabe an den andern angehänget ist, ohne einmahl die Wörter voneinander zu rucken (66);
J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Man muß bey den Cadenzen überhaupt sich hüten, die Töne womit sich die Clauseln anfangen, als welche sich dem Gehöre mehr als die andern eindrücken, nicht zu oft hören zu lassen: besonders am Ende, wo man sich in der Sexte oder Quarte vom Grundtone an gerechnet, immer ein wenig aufzuhalten pfleget. Denn dieses würde dem Ohre eben so widerwärtig vorkommen, als wenn man in einer Rede verschiedene Perioden nach einander immer mit demselben Worte anfangen oder endigen wollte (155).

Vor diesem allgemeinen terminologischen Horizont benutzt J. Burmeister die Bezeichnung periodus sowohl bei der Beschreibung des mus. Affekts und der Wirkungsweise von Klauseln (→ *Clausula* III.) –

Musica αὐτοσχεδιαστική (Rostock 1601): AFFECTIO musica est in Melodia vel in Harmonia periodus clausulâ terminata, quæ animos & corda hominum movet & afficit... (O 2ᵛ);
CLAUSULA MELODIÆ est tractulus..., constans initiô mediô & fine, & parata tam ad affectiones sive periodos Melodiarum, quam ad ipsas Melodias finiendas...
CLAUSULA HARMONIÆ est tractulus musicus consideratus in pleno melodiarum clausularum nexu, in quo omnes illarum melodiæ & earundem partes cohærent, paratæ ad affectionem harmonicam, ut harmoniæ periodum, ipsamque Harmoniam terminandam & finiendam (o 3; vgl. dementsprechend *Musica poetica*, Rostock 1606, 35 ff.) –,

als auch für eine formale Zergliederung von O. di Lassos Motette *In me transierunt* in neun (quasi rhetorische) Teile:

Musica poetica: Porro hæc Harmonia in novem periodos commodißimè distribui potest, quarum prima, continet Exordium, quod est exornatum duplici Ornamento, alterô Fuga Reali; alterô Hypallage. Septem intermediæ sunt ipsum Harmoniæ Corpus, velut (si ita cum altera aliquâ cognatâ arte comparare liceat) Confirmatio in Oratione... Vltima, scil. nona periodus, est velut Epilogus in Oratione (73 f.).

In einer vergleichbaren Auffassung sprechen Cousu und Ozanam von „Perioden" im Blick auf einzelne, eigenständige mus. Abschnitte:

A. de Cousu, *La mvsiqve vniverselle* (Paris 1658): La Cadence est vn certain acte, qui se fait par les Parties de la Composition, par le moyen duquel l'on cognoist la fin d'vne piece, ou d'vne Periode, ou d'vn sens accomply... (204);
J. Ozanam, *Dictionaire mathématique* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: La CADENCE est une espece de conclusion de Chant, qui se fait de toutes les Parties ensemble en divers endroits de chaque Piece, & qui la divise comme en ses membres & periodes (658).

Die hiermit sich abzeichnende musiktheoretische Sonderung des Terminus Periode befördert explizit J. Mattheson, dessen Idee einer ‚Klang-Rede' auf der sprachlichen Bedeutung eines „periodus" als „Satz" basiert, der einen vollständigen Sinn enthält und von der nächsthöheren, zusammenfassenden Einheit eines „paragraphus" unterschieden ist:

Kern Melodischer Wiss. (Hbg 1737): Ein *periodus* aber, damit wir ihn in seiner Ordnung als einen Satz beschreiben, *ist ein kurtzgefaßter Spruch, der eine völlige Meinung, oder einen gantzen Wort-Verstand, in sich begreifft.* Was nun dieses nicht thut, sondern weniger hält, das ist kein *periodus*, kein Satz; und was mehr leistet, ist ein *paragraphus*, Absatz oder Zusammensatz, der aus verschiedenen *periodis* bestehen kan, und von Rechtswegen soll (73; entsprechend *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 182).

Diese Begriffsdefinition überträgt Mattheson auf die Instrumentalmusik am Beispiel eines sechzehntaktigen Menuetts, das aus zwei achttaktigen „*periodis* oder *Sätzen*" bestehe, die mit jeweiligen Wiederholungen und abschließendem da capo insgesamt achtundvierzig Takte ergeben; zudem herrsche „arithmetische Gleichförmigkeit", nämlich rhythmische Symmetrie zwischen den je zwei Anfangstakten der ersten beiden Viertakthälften sowie zwischen den nächsten Taktpaaren:

Da ist nun ein gantzer musicalischer *paragraphus* oder *Zusammensatz* von 16 Täcten, aus welchen 48 werden: dieser bestehet aus zweyen *periodis* oder *Sätzen*, die sich... durch die Wiederholungen, um zwey Drittel vermehren... Die *Rhythmi*, oder Klang-Füsse des ersten und andern Tacts werden im fünfften und sechsten wieder angebracht... Diejenigen, so sich hernach im neunten und zehnten Tact angeben, ...höret man gleich im elfften und zwölfften gerne noch einmahl, woraus denn die arithmetische Gleichförmigkeit erwächst (110; *Der Vollkommene Capellmeister*, 224).

Und im Sinne eines Terminus, dessen rhetorische Provenienz keiner weitschweifigen Erläuterung mehr bedarf, handelt Mattheson auch in der nachfolgenden Analyse einer Aria davon, daß deren Komponist „seinen *periodum* in die Qvarte des Haupt-Tons, zur Ruhe bringet" (133), oder daß im Ende „der zweyte Satz oder *periodus* schließt" (134; *Der Vollkommene Capellmeister*, 238 f.), wobei allerdings die in Rede stehenden Abschnitte – anders als beim Menuett – keiner achttaktig-symmetrischen Norm gehorchen.

Lit.: K. FEES, Die Incisionslehre bis zu Johann Mattheson, Reihe Musikwiss. II, Pfaffenweiler 1991.

(1) Die vereinzelt zu Beginn des 18. Jh. begegnende, tonal begründete Wendung „periodus harmonica",

worunter DAS ERSTE KANONGLIED ODER EIN MUSIKALISCHER ABSATZ verstanden wird, bietet ein zusätzliches – an der Hinzufügung des Adjektivs harmonisch gleichsam direkt ablesbares – Indiz der Emanzipation eines eigenständigen mus. Begriffes.
Die Bedeutung „unum membrum canonis", das bis zum Einsatz der zweiten Stimme reicht, registriert lexikalisch erstmals Th. B. Janowka:

Clavis Ad Thesaurum Magnæ Artis Musicæ (Prag 1701): Periodus harmonica nihil aliud est, qvàm unum membrum canonis sive clausula jlla, qvæ est inter terminum primæ vocis, & initium secundæ (97).

In verallgemeinerter Verwendung für jeglichen Formabschnitt eines Musikstücks heißt es in J. G. Walthers Explikation des Repetitionszeichens:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): Ist gebräuchlich an jedes *Periodi harmonicae* Mittel und Ende. Z. E. in *Arien, Sarabanden, Menuet* u. d. g. (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 36).

Dabei bleibt freilich völlig offen, welchen konkreten Taktumfang der Ausdruck periodus harmonica impliziert. Zumal auch das Menuett als Beispiel genannt wird, gilt im Vergleich mit dem ebenfalls darauf bezogenen, im vorigen skizzierten Wortgebrauch Matthesons, der „periodus" von „paragraphus" abhebt, festzuhalten, daß im Unterschied dazu Walther zumindest bei der Kombination von besonderer und allgemeiner Begriffsauslegung seinerseits „periodus" als „Absatz" bestimmt:

WaltherL (Lpz. 1732): *Periodus harmonica* (*lat.*) also wird insonderheit die erste *clausul* oder das erste *membrum* eines *Canonis* genennet, ehe die zweyte Stimme eintritt; sonsten aber kan auch jeder Absatz eines musicalischen Stücks also genennet werden (472 a).

(2) Die explizite Bezeichnung „musikalische Periode" kursiert seit 1739 mit je nach Theoretiker zwischen MELODISCH-HARMONISCHER SATZ ODER AUS MEHREREN SÄTZEN BESTEHENDER ABSCHNITT schwankender Bedeutung (ein Umstand, der signifikant für die Anfangsphase des begriffsgeschichtlichen Übertragungsprozesses ist).
J. A. Scheibe kennzeichnet vor dem Hintergrund der eigenen Berufung auf die Regeln der Rhetorik (zit. oben, II.) und in Kenntnis der Abh. Matthesons den Hauptsatz (→ *Thema* II. (1)) einer Fuge ganz dezidiert als „eine ordentliche musikalische Periode", um das Postulat einer selbständigen, sowohl melodisch als auch harmonisch abgeschlossenen kompositorischen Sinneinheit zu unterstreichen:

Critischer Mus. (Lpz. [2]1745), 49. Stück (4.8.1739): *Der Hauptsatz* in einer Fuge... *ist eine kurze, doch vollständige Melodie...* Das ist, sie muß ohne Zuthuung eines andern Satzes von sich selbst bestehen, die Tonart genau anzeigen, und endlich eine ordentliche musikalische Periode ausmachen. Ein abgebrochener Satz ist nicht verständlich, er bezieht sich allemal auf einen andern Satz... Es muß also ein Hauptsatz einer Fuge geschlossen seyn, und die Tonart genau anzeigen (455 f.).

Wenn Scheibe anschließend mit zahlreichen Paraphrasen auf den zentralen Begriffsmerkmalen eines syntaktisch elementaren, thematisch autonomen und hinsichtlich des Taktumfanges einprägsamen Tongebildes insistiert, dann tritt der dem Ausdruck musikalische Periode zugewiesene Inhalt recht deutlich zu Tage:

Ein Haup[t]satz einer Fuge soll ein einziger periodischer Satz, oder vielmehr eine völlige Periode seyn, die aber nur aus einem einzigen Satze besteht.
...Es [recte: *Er*] *muß also geschlossen, und folglich verständlich seyn, damit er dem Gehöre völlige Genüge leiste; er würde sonst nicht ganz und vollständig, und zu einer Periode geschickt seyn* (457).

Und insofern leuchtet es unmittelbar ein, daß Scheibe diesen Terminus in späteren Artikeln zumindest aus eigener Perspektive in aller Selbstverständlichkeit ohne nähere Erklärung benutzen kann, etwa um zwischen aufführungspraktischen Ausschmückungen einer Melodie und kompositorisch substantiellen, mus.-rhetorischen Figuren zu differenzieren:

op. cit., 70. Stück (29.12.1739): Diese tropische, uneigentliche und verblühmte Auszierungen eines musikalischen Stückes aber gehören eigentlich zur Melodie... Sie sind also von den Figuren sehr weit unterschieden. Denn diese verändern auch sehr oft die musikalischen Perioden, und müssen folglich auch vornehmlich auf die Harmonie, und auf den ganzen Zusammenhang eines Stückes gehen (642; ebenso im 75. Stück vom 2.2.1740, 684 u. 687).

Einen ausdrücklichen Definitionsversuch unternimmt auch Fr. W. Marpurg, wobei er sich von einer früheren, an der Verslehre orientierten Bestimmung distanziert, mit der er auf der Basis metrisch-rhythmischer „Tonfüsse" zunächst „Cadenz" und „Periode" miteinander in Relation gesetzt hat:

Unterricht vom Vocalsatze, in: *Kritische Briefe über d. Tonkunst* I (Bln 1760), 60. Brief (9.8.1760): Die prosodische Beschaffenheit und Ordnung der in einem Rhytmus enthaltenen Tonfüsse, heißt *Metrum*. Eine Anzahl von Rhytmen, die in dem Raum einer Cadenz oder eines Puncts eingeschlossen sind, heißt eine *Periode* (472).

Marpurgs Neuvorschlag, bei dem er darüber hinaus mit dem bereits von Mattheson herangezogenen Wortpaar Periode und Paragraph (zit. oben, am Ende von II.) operiert, zielt im Anschluß an eine Hierarchie der kompositorischen Zäsurmöglichkeiten Ganzschluß, Halbschluß und – harmonisch nicht genauer charakterisiertem – „Absatz" als geringstem Ruhepunkt auf eine Verknüpfung der Merkmale ‚mittelgroßer Teil' und „halbe Cadenz" mit „Periode" sowie ‚größerer Teil' und „ganze Cadenz" mit „Paragraph":

op. cit. II (Bln 1763), 65. Brief (20.6.1761): Der Raum von einem Absatze zum andern heißt... *Rhytmus*. Die Theile eines Rhytmus werden nach der Anzahl der Tacte, durch die Zahlen 1. 2. 3. 4. u. s. w. bemerket... Zween oder mehrere Absätze, wovon der lezte durch eine halbe Cadenz geendigt wird, machen einen *Perioden*, und zween

oder mehrere Perioden, wovon der lezte durch eine ganze Cadenz geendigt wird, machen einen *Paragraph*....
Ich bestimme den Begriff der Wörter *Periode* und *Paragraph* allhier aufs genaueste. Denn insgemein pflegt man sowohl jeden größern Theil einer Composition, der sich mit einer ganzen Cadenz endigt, als jeden mittlern Theil der mit einer halben Cadenz schließet, einen *Perioden* zu nennen, und dieses Wort also in allgemeinem Verstande zu nehmen, so wie es *im sechzigsten Briefe*... auch von mir geschehen ist...
Da jeder musikalischer Aufsatz ordentlicher Weise aus mehr als einem Paragraph besteht, und sich jeder von dem andern durch den Ton seiner ganzen Cadenz unterscheidet: so kann man aus diesem Grunde einen *Paragraph* für den Raum... von einer ganzen Cadenz zur andern beschreiben... Einen *Perioden* kann man alsdenn durch den Raum zwischen zwo Cadenzen von verschiedener Art beschreiben (5).

Wenn Marpurg hinsichtlich einer näheren Umfangseingrenzung auf eine verbreitete Konfusion, der er entgegenwirken will, aufmerksam macht, so gibt er damit einerseits einen paradigmatischen begriffsgeschichtlichen Situationsbericht aus der zweiten Hälfte des 18. Jh.; andererseits kommt es auch in seinen Darlegungen zu keiner normativen Festlegung, da ein „Absatz" ein bis vier „u. s. w." Takte umfassen kann und zwei „oder mehrere Absätze... einen *Perioden*" ergeben sollen.
Die Halbkadenz (oder der Trugschluß) begegnet wieder als ausschlaggebendes Begriffskriterium bei J. Ph. Kirnberger, der dementsprechend wiederholt von „harmonischen Perioden" redet:

Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik, Bd. I ([Bln 1771] NA Bln u. Königsberg 1776), Abschn. *Von den Harmonischen Perioden und den Cadenzen*: Die Accorde sind in der Musik das, was die Wörter in der Sprache: wie aus etlichen zusammenhangenden und einen völligen Sinn ausdrukkenden Wörtern ein Satz in der Rede entsteht, so entsteht in der Musik ein harmonischer Satz, oder eine Periode aus einigen verbundenen Accorden, die sich mit einem Schluß endigen. Und wie viel mit einander verbundene Sätze eine ganze Rede ausmachen, so besteht ein Tonstück aus viel verbundenen Perioden.
Ehe gezeiget werden kann, wie ein ganzes Tonstück zu verfertigen ist, muß gelehrt werden, wie einzele harmonische Perioden zu verfertigen sind... (91);
Wie aber in der Rede ein Hauptabschnitt aus kleinern Einschnitten, Abschnitten und Perioden besteht...; so kann auch der harmonische Hauptabschnitt aus mehrern Einschnitten, Abschnitten und Perioden bestehen.
Nämlich in einem langen Abschnitt können in der Fortschreitung der Accorde einzelne Perioden und kleinere Ruhe-Punkte vorkommen...
Eigentlich findet das Gehör auf jedem Dreyklang Ruhe... Also kann jeder vollkommene Dreyklang... einen kleinen Ruhe-Punkt machen...
Aber merklicher wird diese Ruhe, wenn der Dreyklang eine vollkommene Consonanz des Hapttones, nämlich dessen Dominante zum Grund hat... Alsdenn wird die Ruhe so merklich, daß man sie einen *halben Schluß* oder eine *halbe Cadenz* nennt: ...welche in der harmonischen Fortschreitung eine ganze Periode, die man etwa in der Rede mit einem Punkt unterscheidete, beschließt (96).

Im Hinblick auf „die Länge und Kürze der Perioden" (100) rät Kirnberger dazu, „allemal lieber längere, als kürzere Perioden" und zumal in Instrumentalwerken „ziemlich lange Perioden zu machen", unter der Einschränkung, „daß sie in Abschnitte und kleinere Einschnitte müßen eingetheilt werden" (101), wobei die angefügten Notenbeispiele Umfänge von sieben oder neun Takten aufweisen.
Läßt sich somit anhand der vorliegenden Passagen der Begriff der Periode relativ eindeutig auf eine untergliederte, vollständige mus. Sinneinheit in Gestalt eines bis zu neun Takte ausgedehnten harmonischen Satzes, der mit einem Halbschluß endet, einengen, so ergeben freilich Vergleiche mit zusätzlichen, mehr oder minder zeitlich parallelen Stellungnahmen Kirnbergers offensichtliche Widersprüchlichkeiten, beispielsweise indem er anderenorts einen Ganzschluß fordert oder den Ausdruck Abschnitt nicht zur Unterteilung, sondern synonym mit der Bezeichnung Periode gebraucht:

Art. *Einschnitt*, in: J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. I (Lpz. 1771): Die Periode des Gesanges ist ein solcher Theil dieser Rede, dessen Anfang und Ende fühlbar sind... Also endiget sich die Periode mit einem förmlichen Schluß, oder einer ganzen Cadenz... (308 b);
Die Kunst d. reinen Satzes..., Bd. II, 1 (Bln u Königsberg 1776): Jenen vollständigen Satz, der sich mit einem förmlichen Schluß endiget, wollen wir einen *Abschnitt*, oder eine *Periode* nennen... (138).

Demgegenüber entwirft J. N. Forkel ein Bezeichnungsnetz, in dem der „musikalischen Periode" (teilweise auch selbst als „in einem Athem" vorzutragender „Satz" figurierend) eine unbestimmte Anzahl „musikalischer Sätze" subsumiert werden, die als jeweils eigenwertige Bedeutungsträger in ihrer Form einander korrespondieren und einen Raum von ein bis vier Takten einnehmen sollen:

Allgemeine Gesch. d. Musik, Bd. I (Lpz. 1788): Die Periode besteht aus einzelnen musikalischen Sätzen, deren sie bisweilen mehr, bisweilen weniger in sich enthalten kann, je nachdem die Sätze lang oder kurz, oder sonst ihrer innern Einrichtung nach beschaffen sind... Eine musikalische Periode ist also ein Satz, in welchem verschiedene kleinere Sätze mit einander vereinigt werden, so daß sie sowol ihrer Bedeutung als Form nach in einer gewissen Uebereinstimmung oder gegenseitigen Beziehung stehen, und einen gewissen Sinn vollständig bezeichnen (39 f.);
In Absicht auf Länge und Kürze können die musikalischen Perioden so verschieden seyn, wie in der Sprache... Indessen darf diese Ausdehnung nicht zu weit gehen, und man kann die Länge musikalischer Perioden, wenigstens in den meisten Fällen, nach den nemlichen Regeln bestimmen, wie sie in der Sprache bestimmt wird, nemlich: daß sie gerade nur so lang seyn müssen, um in einem Athem ohne Beschwerde gesungen werden zu können (40);
Die in einer Periode enthaltenen einzelnen Sätze können nach Umständen, aus einem, zwey, drey und vier Takten bestehen (41).

Oder D. G. Türk ordnet dem Begriff musikalische Periode den Abschnitt eines Teiles beziehungsweise Hauptabschnittes „eines größern Tonstückes" zu:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Ein ganzer *Theil*, (*Hauptabschnitt*) eines größern Tonstückes ist ungefähr das, was man in der Rede unter einem ganzen Theile versteht. Eine musikalische *Periode*, (ein *Abschnitt*,) deren ein Theil mehrere haben kann, würde das seyn, was man in der Rede eine *Periode* nennt, und durch einen Punkt (.) von dem Folgenden absondert (343).

III. Seit der Wende zum 19. Jh. fungiert der Terminus Periode als eine ZENTRALE ANALYTISCH-POETOLOGISCHE KATEGORIE DER KLASSISCH-ROMANTISCHEN, DUR-MOLL-TONALEN KOMPOSITIONSTHEORIE.

(1) Die systematische Etablierung im allerdings vieldeutigen Sinne eines MUSIKALISCHEN FORMTEILES MIT VARIABLEM UMFANG geht zurück auf H. Chr. Koch, der erstmals im zweiten Band seiner Kompositionslehre bei der allgemeinen Erörterung der – der „Anlage" (dem Entwurf) eines Werkes folgenden – „Ausführung" auf den Begriff der Periode zu sprechen kommt:

Versuch einer Anleitung zur Compos., Bd. II (Lpz. 1787): In der Anlage wurden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesezt, und das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen; und dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seinen Umfang. Die Anzahl, der Umfang und die Stellung dieser Perioden, desgleichen auch die dabey beobachtete Tonausweichung, der Ort wo dieser oder jener Haupttheil des Ganzen wiederholt wird, u. s. w. giebt dem Stücke die Form (97).

Hinsichtlich der Frage einer präziseren Umfangsbestimmung der in Rede stehenden Formteile läßt Kochs folgende Analyse des Schlußchores einer Kantate erkennen, daß er die Vertonung jeder der drei vierzeiligen Strophen jeweils als „ersten Hauptperioden des Chors" (107), zweiten „Perioden" (111; im Notenbeispiel einundzwanzig Takte lang) und „Schlußperiode" (116; zweiundzwanzig Takte) zusammenfaßt und daß somit ausgedehntere Werkpassagen in den Blick genommen werden, nämlich – wie es später über Symphonie-, Quartett-, Trio- und Sonatensätze ausdrücklich heißt – „in Absicht auf die größern Theile der Sätze, das ist, in Absicht auf ihre Perioden betrachtet" (226).
In Einklang damit befindet sich in einer von größeren zu kleineren Formteilen absteigenden Hierarchie an oberster Stelle der Terminus Periode, wie Koch im dichterisch-rhetorischen Vergleich zwischen ästhetischen Sprach- und Melodiegebilden, die durch „Ruhepuncte des Geistes" gegliedert sind, veranschaulicht:

Vermittelst dieser mehr und weniger merklichen Ruhepuncte des Geistes lassen sich die Producte dieser schönen Künste in größere und kleinere Theile auflösen; durch die merklichsten derselben zerfällt z. B. die Rede in verschiedene Perioden, und durch die weniger merklichen zerfällt wiederum der Periode in einzelne Sätze und Redetheile; und eben so wie die Rede läßt sich vermittelst ähnlicher Ruhepuncte des Geistes die Melodie eines Tonstückes in Perioden, und diese wieder in einzelne Sätze und melodische Theile auflösen (342 f.).

Dabei tradiert Koch wie andere Theoretiker vor ihm (siehe oben, II. (2)) als ein wesentliches Begrenzungsmerkmal das Moment der Kadenzbildung, indem „der Punct den Perioden der Rede wie die Cadenz den Perioden der Melodie" schließe (345, Anm.), und kennzeichnet gleichsam die Urgestalt der aus zweimal zwei Takten („melodischen Theilen") symmetrisch zusammengefügten „engen Sätze" als „*Vierer*" (366), während demgegenüber mit dem Begriff der Periode keine definitiv festgelegte Taktanzahl verknüpft wird. Vielmehr zeigen Kochs Ausführungen im dritten Band der Kompositionslehre ein weites Spektrum von minimal achttaktigen Bildungen –

op. cit., Bd. III (Lpz. 1793), Kap. *Von der Verbindung melodischer Theile zu Perioden von kleinem Umfange, oder von der Einrichtung der kleinen Tonstücke*: Vier verschiedene melodische Theile zu einem Perioden verbunden, können wohl eine vollkommene Anlage zu einem größern Tonstücke enthalten... (55) –,

bis etwa hin zu den Abteilungen der Sonatensatzform als dem ersten „Hauptperioden" (305) der Exposition und den weiteren „zwey Hauptperioden" (307) der Durchführung und Reprise.
Folglich lautet Kochs lexikalische Definition unter dem erklärtermaßen als mus. Fachausdruck ausgewiesenen Stichwort Periode:

KochL (Ffm. 1802): *Periode*. Ein Kunstwort, welches aus der Redekunst entlehnt ist, und die Vereinigung verschiedener Sätze, das ist verschiedener solcher einzelnen melodischen Theile bezeichnet, die an sich einen vollständigen Sinn bezeichnen, durch ihre Vereinigung aber eine Idee, oder vielmehr den Ausdruck einer Empfindung, in einem gewissen Grade von Vollständigkeit darstellen. So wie sich in der Rede die Periode mit einem vollkommenen Ruhepunkte des Geistes endigt, den man in der Sprachschrift mit einem Punkte bezeichnet, eben so muß sich in der Musik die Periode mit dem vollkommensten Ruhepunkte des Geistes schließen, den man eine Cadenz nennet. Ueber dieses Kennzeichen der Periode scheint man jedoch in der Musik nicht völlig einerley Meinung zu seyn, denn viele nennen oft einen solchen Theil eines ganzen Tonstückes eine Periode, der an sich nur einen vollständigen Sinn bezeichnet, und den man in der Sprache einen Satz nennet...
In diesem Werke ist das Wort Periode jederzeit so gebraucht, daß es einen Theil eines Tonstücks bezeichnet, der sich mit einer Cadenz endigt (1149 f.).

Die Kritik, die Koch an einer synonymen Verwendung der Bezeichnungen Satz und Periode übt, ist einerseits insofern aufschlußreich, als damit seine eigene Motivation einer bewußten Differenzierung, die zur formalen Bedeutungsvariabilität des Begriffs Periode führt, direkt nachvollziehbar wird. Andererseits garantiert auch Kochs Unterscheidungsversuch zwischen zum einen der gewissermaßen grammatisch-elementaren Sinneinheit „Satz" und zum anderen „Periode" als übergeordnetem Ausdrucksträger einer mus. Empfindung keine absolute Klarheit, weil dabei kompositionstechnische und ästhetische Anhaltspunkte, die eigentlich inkompatibel sind, miteinander verquickt werden.
Gleichwohl ist Kochs Definitionsformel danach im Dtsch. zu einem beliebten Topos avanciert, sei es in ungenauer Wiedergabe assoziiert mit „Satz" (Andersch), verbunden mit „Theil" (Burkhard) oder in ausschnittsweisen Paraphrasen weiterführend kommentiert (Schilling):

J. D. Andersch, *Mus. Wörterbuch* (Bln 1829): Periode. Ein aus mehreren Ein- oder Abschnitten gebildeter musikalischer Satz, der mit einer Kadenz schliesst; also den Ausdruck einer Empfindung vollkommen verständlich darstellt (342);
J. A. Chr. Burkhard, *Neuestes vollständiges mus. Wörterbuch* (Ulm 1832): *Theil* (Periode). In logischer Hinsicht die Abtheilung eines Tonstücks, welche eine gewisse Empfindung ganz vollständig entwickelt darstellt (326);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. V (Stuttgart 1837): *Periode*, mit kurzen Worten: ein in mehrere Glieder ausgebildeter Satz; oder deutlicher: eine Reihe innerlich zusammenhängender und zu einem einzigen großen Satze verbundener Sätze; die Vereinigung solcher einzelner melodischer Theile zu einem Ganzen, die an und für sich zwar schon einen musikalischen Sinn haben, durch ihre Vereinigung aber erst den Ausdruck einer Empfindung bis zu einem gewissen Grade von Vollkommenheit erhalten... Einige sagen, jeder Theil eines musikalischen Ganzen, der seinen Anfang und sein Ende in sich selbst findet, ist auch eine Periode... Allein dann wäre ja jeder musikalische Satz, jeder einzelne vollständige Gedanke eine Periode... Wir meinen, eine Periode entsteht erst durch vollständige Bearbeitung eines Gedankens, indem seinem Hauptausdrucke auch noch alle Neben- und Zwischensätze, die zu seiner Erläuterung und Erweiterung dienen, zugefügt werden. Die Periode verlangt... mit ihrem Schlusse eine vollkommene Ruhe des Geistes; diese wird aber noch nicht erreicht durch jeden Satz, der blos einen vollständigen Sinn für sich ausspricht. Das kann jeder... melodische Satz von 4, 6, 8 Tacten, ohne irgend eine Modulation; in einer Periode jedoch ist diese unumgänglich nothwendig, um eben die... Zwischen- und Nebensätze zu bezeichnen, die dem Ganzen erst... eine gewisse Abrundung und Vollständigkeit geben. Deshalb schließt denn eine Periode jedesmal auch mit einer Cadenz in der Tonica. Wollen wir daher die Gestalt einer musikalischen Periode gewissermaßen versinnlichen, so kann es nur dadurch geschehen, daß wir den Satz als Norm aufstellen: jeder größere Theil eines musikalischen Ganzen ist eine Periode, der eine Idee ausspricht, den Kreis derselben in verwandten Modulationen durchläuft... und an seinem letzten Ende mit einer dieses bezeichnenden Cadenz auf der Tonica schließt (423 f.).

Darüber hinaus ist auch im Ital. und Franz. um 1800 vereinzelt vom Begriff der Periode im Sinne eines umfangreicheren Formteiles die Rede. So nennt Fr. Galeazzi bei der Darstellung der Sonatensatzform das in der Exposition („prima parte") vom zweiten Thema („Passo Caratteristico") zum Tonikaschluß hinleitende Glied „Kadenzperiode" –

Elementi teorico-pratici di musica, Bd. II (Turin 1796): La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Uscita a' Toni più analoghi*, 5. *Passo Caratteristico, o Passo di mezzo*, 6. *Periodo di Cadenza*, e 7. *Coda* (zit. nach S. Schmalzriedt, *Charakter u. Drama*, Anh., AfMw XLII, 1985, 50 a – 51 a) –,

beziehungsweise apostrophiert auch die anderen Formglieder abwechselnd mit dem Ausdruck periodo (z. B. „periodo del motivo" für das dritte Glied, 52 a; „periodo" jeweils für das vierte und fünfte Glied, 53 a; passim).
Und J.-J. de Momigny konstruiert in Analogie zur dreiteiligen Anlage eines Bauwerkes (die Kuppel mit zwei Seitenflügeln) und einer Predigt ein individuelles, architektonisch-rhetorisch-poetisches Analyseverfahren, dem zufolge die drei „Partien" eines „großen Musikstücks" ihrerseits in „Perioden", „Verse", „Phrasen", „Sätze" (oder „Kadenzen") und „Glieder" unterteilt werden:

Cours complet d'harmonie et de compos., Bd. II (Paris 1805): Ainsi donc, comme on divise un édifice en trois parties, le dôme et les deux aîles, et un sermon en trois points, de même un grand Morceau de Musique se divise en trois *parties;* ces parties se subdivisent en *périodes;* ces périodes en *vers;* ces vers en *phrases;* ces phrases en *propositions*; ces propositions ou cadences en *membres* (397).

Der systematische Anspruch, den Momignys Theorie erhebt, erhellt zusätzlich aus der weitergehenden, sowohl auf formfunktionalen als auch auf ausdrucksspezifischen mus. Kriterien beruhenden Klassifikation in „hauptsächliche Perioden" („des Anfangs", „des feurigen Schwungs"; „die Melodiösen" und „die Charaktervollen", die dem Vortragenden seine Fertigkeiten zu beweisen erlauben) und „niedrigere Perioden" („intermediäre", vorhergehende „ergänzende" sowie gegensätzliche „verbindende"); dabei handelt es sich den Notenbeispielen gemäß um je nach Kontext ein- bis zweistellige Taktpassagen:

Pour mettre plus de précision dans le discours, je distinguerai les périodes en *périodes capitales*, et en *périodes inférieures;* j'admettrai quatre sortes de Périodes capitales; celles de *Début*, celles de *verve*, les *Mélodieuses* et les *traits*. Trois sortes de Périodes inférieures: les intermédiaires, les *complémentaires* et les conjonctionelles *ou les liens* (ibid.).

Eine vergleichbare Begriffsauffassung vertreten nachfolgend Fr.-H.-J. Castil-Blaze und P. Lichtenthal, die zudem als Sonderfall einer aus beliebig vielen

„Gliedern" (Castil-Blaze) oder „melodischen Phrasen" (Lichtenthal) komponierten „Periode" die aus vier Gliedern bestehende „quadratische Periode" eigens hervorheben:

Castil-BlazeD (Paris 1821): PÉRIODE, s. f. Phrase musicale composée de plusieurs membres dont la réunion forme un sens complet. La *période carrée* est proprement celle qui est composée de quatre membres... (II, 141);
LichtenthalD (Mailand 1826): PERIODO, s. m. Unione di varie frasi melodiche, che in sè contengono un senso completo. S'intende da sè che un tal senso completo richiede al suo fine una cadenza perfetta.
Il periodo *quadrato* è propriamente quello che è composto di quattro membri... (II, 118).

Lit. G. WAGNER, Anm. zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs, AfMw XLI, 1984.

(2) Die Eingrenzung des Terminus Periode auf ein IDEALTYPISCHES, ACHTTAKTIGES SYNTAKTISCHES GRUNDMODELL geschieht in der Nachfolge A. Reichas, der mit dem *Traité de Mélodie* (Paris 1814) eine exemplarische „*science des périodes*" (9) vorgelegt hat. Den theoretischen Angelpunkt dieser rhythmisch-harmonisch fundierten Melodielehre bildet die „Periode", ebenmäßig aufgebaut aus vier identisch langen – ihrerseits durch die variierte Wiederholung einer zweitaktigen Grundphrase („dessin", 10 f.) gewonnenen – viertaktigen „Rhythmen oder symmetrischen Gliedern", deren letztes nach vorhergegangenen Halbschlüssen mit einer „vollkommenen Kadenz" endet:

Le tout ensemble est ce qu'on doit appeller une *période*, parce qu'elle a un point final parfaitement déterminé, et sur lequel notre sentiment s'arrête avec satisfaction... La période est donc composée de rhythmes ou de membres symétriques; elle finit *toujours*, et sans exception, avec une cadence parfaite. La période est donc l'objet le plus important de la Mélodie; le rhythme et les cadences existent par rapport à la période; sans elle, il est impossible qu'une bonne Mélodie puisse avoir lieu (12).

Reicha geht somit zwar von einem sechzehntaktigen Schema aus, das er anschließend in mannigfaltigen Modifikationen wie „périodes d'un seul membre" und „de deux membres" (19; vier bzw. acht Takte lang) oder „périodes qui ont plus de deux membres" (32; zwölf- bis achtundzwanzigtaktige Ausformungen) weiterbehandelt, doch hat er sämtliche konstitutiven Bedeutungsmomente (Geschlossenheit, interne Symmetrie, Progression vom Halb- zum Ganzschluß) des Begriffs der Periode als unabdingbarer syntaktischer Norm, ohne die – wie es der letzte Satz des obigen Passus apodiktisch festhält – überhaupt keine „gute Melodie" geschaffen werden könne, entscheidend festgeschrieben.
In Anlehnung bestimmt I. Jeitteles die musikalische, „symmetrische Periode", wobei er zur Veranschaulichung auf die Metapher des Verhältnisses von Frage und Antwort rekurriert:

Aesthetisches Lexikon (Wien 1839), Art. *Melodie*: So wie der Redner seine Perioden bauet..., so auch der Tonsetzer seine Tonreihen. Gewöhnlich theilen sich seine symmetrischen Perioden in zwei gleiche Abschnitte von vier, acht, zwölf oder sechzehn Takten, von welchen der erste, vom Grundtone ausgehend, in der Dominante mit einer halben Cadenz endet, während der zweite... mit derselben Zahl von Takten wieder zur Tonika, das ist, zur Schlußcadenz, zurückführt...; wie eine Frage klingt manches Glied der Melodie, der das folgende die Antwort ertheilt... (II, 66).

Die definitive Festlegung auf einen achttaktigen Idealtypus, der zugleich als Basis der „Liedform" fungiert, veranlaßt A. B. Marx, in dessen gleichsam genetisch vom kleinsten kompositorischen Bestandteil zum jeweils höheren fortschreitender Formtheorie der Terminus Periode die vollkommenste der „Grundformen aller musikalischen Gestaltung" kennzeichnet, unterschieden vom kürzeren, viertaktigen „Satz" und vom tonal unabgeschlossenen, fragmentarischen „Gang":

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. I (Lpz. 1837): Die reine Kompositionslehre beginnt ihre Entwickelung mit der einfachsten Gestaltung, nämlich der einfachen Tonreihe. Aus... der diatonischen Tonleiter... entwickelt sich, unter Zutritt des Rhythmus, die Melodie; und damit erscheinen zugleich die Grundformen aller Musikbildungen: Periode, Satz und Gang (5);
Die Periode.
Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze, Satz und Gegensatz, sich zu einem grössern Ganzen vereinigt haben, nennen wir Periode (24);
op. cit., Bd. II (Lpz. 1838): Die Anfänge der Fortentwickelung sind schon im ersten Buche gegeben. Hier ist Melodie, Harmonie, Modulation entstanden; in ihnen wurden auch die drei Grundformen aller musikalischen Gestaltung, Gang, Satz, Periode – aufgewiesen. In der letztern besitzen wir die erste in sich selbst vollkommen ausgebildete Gestaltung, also die erste Kunstform (17);
Die Liedform.
Jedes Tonstück, das aus einer Hauptstimme und einer oder mehrern begleitenden Stimmen besteht und dessen wesentlicher Inhalt in einer einzigen Periode ... enthalten ist, wollen wir mit dem Namen: Lied bezeichnen... (20).

Dabei wird im Verlauf der stufenweisen theoretischen Entfaltung der „Periode" aus zwei „Sätzen" beziehungsweise vier zweitaktigen „Abschnitten" (Bd. I, 31) die als regulär erachtete Gesamtabmessung so offenkundig, daß Marx sie nur en passant zuweilen ausdrücklich erwähnt:

op. cit., Bd. I, Abschn. *Tonstücke in zwei und drei Theilen*: Jeder Theil will für sich ein Ganzes sein; nach frühern Erwägungen gebührt daher jedem die Länge einer Periode, – acht Takte. Dies ist das regelmässige Maas... (50);
op. cit., Bd. II, Abschn. *Die Variation*: Es ist im Allgemeinen wohl anzunehmen, dass ein Variationenthema nicht leicht über zwei Theile... und in jedem nicht eben über acht Takte (die bekannte Grundzahl der Perioden) haben sollte (488).

Explizit benennt J. Chr. Lobe das Modell einer „achttaktigen Periode", wobei ihm als Paradigma das Thema des Finalsatzes aus J. Haydns D-dur-Symphonie, Hob. I: 104 (‚7. Londoner') dient:

Compos.-Lehre (Weimar 1844): Die Haydn'sche Melodie liegt in dem Raume von acht Takten. Diesen durch einen musikalischen Gedanken von acht Takten ausgefüllten Raum nennen wir e i n e P e r i o d e (4);
Wir können nun... das Haydn'sche Thema so bezeichnen: Es besteht aus einer achttaktigen Periode; diese Periode zerfällt in zwei viertaktige Sätze, oder in vier zweitaktige Abschnitte, oder in acht eintaktige Motive...
In Vorstehendem sind die Grundelemente a l l e r musikalischen Gedanken, hinsichtlich ihrer formellen Bildung, aufgestellt, welche waren: Periode, Satz, Abschnitt, Motiv (5); → *Motivo* II. (2).

Seitdem ist der Begriff der Periode im Sinne einer idealtypischen, symmetrisch-achttaktigen Gestalt – teilweise ineins mit der auch von Marx und Lobe eingehend berücksichtigten Implikation möglicher Normabweichungen mittels Verschränkung, Verkürzung oder Verlängerung – in seiner Substanz unverändert bis ins 20. Jh. tradiert worden:

DommerL (Heidelberg 1865): *Periode, Periodenbau.* Die Periode ist eine durch eine gewisse rhythmische, melodische und harmonische Ordnung begrenzte, gegliederte und geregelte Tonform, die sowohl für sich allein ein kleines Tonstück ausmachen, als auch, mit anderen Perioden von ähnlicher oder verschiedener Bildung zu Periodengruppen verbunden, ein Glied im Zusammenhange eines grösseren Tonsatzes sein kann... Im wesentlichen stammen alle Periodenbildungen von einer Grundform ab, der... E i n f a c h e n A c h t t a k t i g e n P e r i o d e (676);
E. Fr. Richter, *Lehrbuch d. Harmonie* (Lpz. [1853] [14]1880): Eine Melodie kann sein entweder ein mehr oder weniger Takte enthaltender musikalischer Satz ohne bestimmte Abgrenzung... oder ein durch Gegensätze geschiedenes und abgeschlossenes Ganzes.
Im letzten Falle nennt man sie eine P e r i o d e , und sie enthält dann in der Regel acht Takte, die in zwei Abtheilungen in je vier Takten Gegensätze bilden (164);
O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* (Köln u. Lpz. 1894): Indessen ist das Thema durchaus nicht an diese Längenverhältnisse gebunden, es kann auch... sieben-, zehn-, zwölf-, sechzehntaktig und länger sein... Aus allen diesen Gestaltungen wird aber stets die achttaktige Periode als der normale Kern der Bildung erkennbar bleiben, der wohl verkürzt, verlängert, vervielfacht werden kann, ohne aber doch damit aufzuhören, die thematische Masseinheit abzugeben (14);
A. Schering, *Mus. Bildung u. Erziehung zum mus. Hören* (Lpz. [1910] [2]1917): Die achttaktige Periode ist die einfachste geschlossene Form, die die Musik kennt; sie bildet nicht nur die Grundform zahlloser Jahrhunderte alter Volks- und Kinderlieder, sondern dient auch als Maß und Grundlage zur Beurteilung komplizierterer Formen. Die Korrespondenz von zweimal vier Taktgliedern entspricht eben einem primitiven inneren Geschehn: der Wechsel von leichten und schweren Takten..., von denen der vierte und achte durch besonderes Gewicht ausgezeichnet sind, hebt sich unter einer wohlgefälligen Symmetrie, unter einem vollkommenen Ausgleich von Spannungen auf... Diese Symmetrie wird am bemerklichsten durch Kadenzen im vierten und achten Takt hervorgehoben, und zwar für gewöhnlich so, daß der Halbsatz einen Halbschluß (auf der Dominante), der ganze Satz einen Ganzschluß (in der Tonika) erhält. Die Wendung zur Dominante entspricht der Frage, die zur Tonika der Antwort (70 f.);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Période*: La période de huit mesures avec demi-cadence centrale, qui la subdivise en deux parties de chacune quatre mesures, est le type universel de construction mélodique pendant toute l'époque classique et déjà auparavant (346 b).

Indes bleibt mit C. Dahlhaus festzuhalten, daß das konkrete „Ausmaß..., in dem eine Periode Abweichungen von der Norm zuläßt, ohne zu zerbrechen", musiktheoretisch nicht eindeutig faßbar ist:

Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh., Teil I: *Grundzüge einer Systematik*, Gesch. d. Musiktheorie X, hg. von Fr. Zaminer (Darmstadt 1984): Halbsätze, deren Anfänge motivisch analog, deren Schlüsse harmonisch komplementär (Halbschluß in der Dominante, Ganzschluß mit der Tonika) und deren Ausdehnung gleich oder zumindest ähnlich ist, konstituieren das, was man eine Periode nennt, und zwar eine, bei der es üblich ist, sie als regulär zu bezeichnen. Über das Ausmaß aber, in dem eine Periode Abweichungen von der Norm zuläßt, ohne zu zerbrechen – genügt eine schwache rhythmische Assoziation als motivische Analogie der Halbsatzanfänge? wie fremd darf die Tonart sein, in die der Ganzschluß ausweicht (Schumann: ‚Der Dichter spricht')? welche Grenze sollte die Erweiterung eines Nachsatzes durch Fortspinnungen und kadenzierende Epiloge nicht überschreiten? –, sind einstweilen, wie es scheint, nichts als vage Mutmaßungen möglich, die sich auf das Formgefühl statt auf Gründe stützen – ein Zustand, der einer irrationalistisch gestimmten Ästhetik entgegenkommt, in der Musiktheorie jedoch irritierend wirkt (19).

(3) Das mit dem idealtypischen, syntaktischen Begriff der achttaktigen Periode im Blick auf die internen Tonbeziehungen geforderte symmetrische Spannungsverhältnis präzisiert A. B. Marx terminologisch als VORDER- UND NACHSATZ, wobei auch dieses Bezeichnungspaar der Rhetorik entlehnt ist; beispielsweise hat Fr. W. Marpurg im *Unterricht vom Recitativ* hinsichtlich „eines zusammengesetzten Perioden" der Sprache und den „zusammenhängenden beyden Hauptstücken desselben" deren konditionales Verhältnis mit den Ausdrücken „Vorsatz" und „Nachsatz" – die damals zudem als Synonyma für Dux und Comes im Umlauf sind (→ *Dux* V. (3)) – charakterisiert (in: *Kritische Briefe über d. Tonkunst* II, Bln 1763, 372; 106. Brief, 14.8.1762) oder ähnlich J. N. Forkel beim mus. „Periodenbau" zwei korrespondierend aufeinanderfolgende Doppeltakte „Satz" und „Nachsatz" genannt (*Allgemeine Gesch. d. Musik*, Bd. I, Lpz. 1788, 40).
Wenn Marx das Begriffspaar Vorder- und Nachsatz sozusagen als verbale Zuspitzung der Wortkonstella-

tion „Satz" und „Gegensatz" entwickelt, so kehrt er dabei die wesentlich in Rede stehenden mus. Implikationen unmittelbar hervor; nämlich die Momente der Ergänzung sich gegenseitig sowohl bedingender als auch entsprechender, melodisch-rhythmisch-harmonisch kontrastierender Tendenzen in einer höheren kompositorischen Einheit:

Die Lehre von d. mus. Kompos., Bd. I (Lpz. 1837): Im Bisherigen haben wir die ersten Begriffe von Komposition erfasst und in Tönen verwirklicht. Es waren

1. die Tonfolge in ihren verschiedenen Richtungen und Schrittarten;
2. die erste Grundlage aller Tonfolge, nämlich die diatonische Tonleiter...;
3. die Unterscheidung der Ruhe- und Bewegungsmomente in der Tonleiter, nämlich der Tonika einerseits, und der übrigen Töne andrerseits;
4. die ersten und einfachsten rhythmischen Ordnungen, durch deren Zutritt die blosse Tonfolge zur Melodie erhoben wurde; hiermit trat zugleich
5. bestimmte und mannigfache Geltung der Töne, Takteintheilung und Accent... ein;
6. die Melodie strebte, sich einen auch rhythmisch bezeichneten und geltend werdenden Anfangs- und Schlusspunkt zu erwerben, sich in allen ihren Elementen – tonisch und rhythmisch – abzuschliessen, und wurde zum Satze;
7. damit trat Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung, und zwar eine zweckmässige, dem Sinn des Ganzen dienende, ein;
8. der erfundne Satz foderte seinen Gegensatz, und vereinigte sich mit ihm zu einem grössern Ganzen, der Periode, in der jene beiden als Vordersatz und Nachsatz stehen;
9. beide letztere offenbarten ihren eigenthümlichen Karakter durch die ursprünglich einem jeden gebührende Richtung der Melodie... (24 f.);

Wir haben die erste Periode aus Satz und Gegensatz (Vorder- und Nachsatz) gebildet, und beide Theile waren genau übereinstimmend, nur in entgegengesetzter Richtung der Tonfolge geführt. Dies ist die einfachste Gestaltung. Aber nach dem... gegebenen Vorbilde gelangen wir dazu, dem Nachsatze auch wohl eine abweichende Gestaltung zu geben, und zwar eine bewegtere, da der Vordersatz schon unser Gefühl angeregt und höher belebt hat (33);
Wir wollen Tonstücke bilden, und zwar in der vollkommensten Gestalt, die wir bis jetzt kennen, in der Form der Periode...
Der Anfang... ist der zunächst sich darbietende; der Vordersatz (a) macht seinen Halbschluss...; der Nachsatz (b) macht seinen ganzen Schluss...(47).

Der hiermit initiierte Gebrauch der Termini Vorder- und Nachsatz hat sich rasch und weit verbreitet und als gängige analytische Differenzierungsmethode durchgesetzt, wovon nicht zuletzt die seit A. von Dommer zu beobachtende, lexikalische Berücksichtigung auch der Bezeichnung Nachsatz als eigenständiges Artikelstichwort zeugt. In Abhängigkeit von den jeweils verschiedenen musiktheoretischen und ästhetischen Positionen werden in der begriffsgeschichtlichen Überlieferung wechselnde Aspekte besonders akzentuiert; die „Einheit" in der „Mannichfaltigkeit" –

F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst*, Bd. II (Jena 1841): Einheit aber muß schon in der Bildung der Perioden obwalten... Indem sich aus dem einfachsten Stoffe der Tonfolge eine mehr und mehr wachsende Mannichfaltigkeit entwikkelt..., wird die Summe der combinirten Töne nur dadurch zu einem anschaulichen Bilde, daß Einheit zum Grunde liegt... In beider Hinsicht gestaltet sich das Ganze durch Erhebung und Senkung, durch Bewegung und Ruhe, es mag... die Periode... bald zweitheilig als Vordersatz und Nachsatz... erscheinen, oder sie mag in gerader Linie Vorder- und Nachsatz verdoppelt vereinigen... (200 f.) –,

die Kausalität von „Frage und Antwort" –

E. Fr. Richter, *Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse* (Lpz. 1852): Die einfache Periode ... besteht aus zwei gleichen Abtheilungen, die sich durch verschiedenartige Cadenzen trennen (5);
In allen... Beispielen erscheinen beide Abtheilungen in dem Verhältnisse eines Vorder- und Nachsatzes, einer Voraussetzung und Folge, gleichsam einer Frage und Antwort (8) –,

die Zäsurbildung und motivische Variation –

DommerL (Heidelberg 1865): *Nachsatz*, in der achttaktigen Normalperiode, der zweite aus zwei Abschnitten (vier Takten) bestehende, von dem ersten durch einen mehr oder minder deutlichen Einschnitt getrennte Theil. Der erste heisst Vordersatz (595);
Art. *Periode, Periodenbau*: Der Vordersatz pflegt insgemein den Hauptmotivstoff der ganzen Periode zu enthalten, der Nachsatz nimmt ihn auf, bildet ihn entweder genau oder ähnlich nach, bis gegen den Schluss hin, wo er im vierten Abschnitte gewöhnlich eine freiere Wendung macht (677 f.) –,

der „Gegensatz" der Teile –

A. Reißmann, *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I (Bln 1866): Reihen wir... einem... Satz einen andern an, der dann als sein Gegensatz gilt, so erhalten wir eine, aus Vorder- und Nachsatz bestehende *Periode* (11);
L. Bußler, *Mus. Formenlehre* (Bln 1878): Verändert man... den Satz in der Wiederholung so, dass er zu dem ersten einen harmonischen Gegensatz bildet, der den beiden Sätzen das gegenseitige Verhältniss von Vorder- und Nachsatz gibt, so entsteht die Periode (7) –,

eine innere „organische" Entwicklung und Notwendigkeit –

Mendel/ReißmannL, Bd. VII (Bln 1877): *Nachsatz*, das zweite Glied einer Periode, das sich organisch aus dem ersten, dem Vordersatz, entwickelt (226);
op. cit., Bd. VIII (Bln 1877), Art. *Periode*: So werden je zwei Takte zu einem rhythmischen Motiv, dessen Wiederholung einen Abschnitt gewinnen lässt von vier Takten, der als Vordersatz gilt und nothwendig einen ganz gleich construirten Nachsatz hervorruft. Vordersatz und Nachsatz zusammengenommen, ergeben eine Periode (50) –,

die Kadenzfolge von Halb- und Ganzschluß –

A. Richter, *Die Lehre von d. Form in d. Musik* (Lpz. 1904): Verbinden wir zwei viertaktige Sätze von gleichem oder wesentlich gleichem Inhalt derart miteinander, daß der erste der beiden Sätze mit einem Halbschluß, der zweite mit einem Ganzschluß in der Tonart der Tonika schließt, so wird der erste zum Vorder- und der zweite zum Nachsatz, und das Ganze zu einer achttaktigen Periode (6) –,

oder der Gesichtspunkt der „Ähnlichkeit" aufgrund von Taktentsprechungen:

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911): Von einer Periode spricht man, wenn eine merkliche Korrespondenz, Ähnlichkeit (keine Wiederholung) der beiden viertaktigen Gruppen besteht... Der Grad dieser Ähnlichkeit kann ein größerer oder kleinerer sein. Bisweilen genügt als Kennzeichen für die Periode schon, daß der fünfte Takt dem ersten entspricht. Andererseits wird man auch bei völliger Gleichheit beider Teile noch immer von einer Periode, keiner Wiederholung sprechen, sofern nur die Kadenzen beider Teile verschieden sind. Man unterscheidet in einer Periode Vordersatz und Nachsatz (9).

Eine zwiespältige, über mehrere Jahre unentschlossen wirkende Einstellung gegenüber dem Begriff der Periode dokumentieren die Schriften H. Riemanns, der sich zunächst vorwiegend skeptisch-negativ mit einander widersprechenden Definitionen und Einwänden vernehmen läßt. So geht er 1877 vom Aufbau aus einem jeweils dreitaktigen Vorder- und Nachsatz mit der Einschränkung einer Abhängigkeit „der größern metrischen Bildungen" von „dem thematischen Inhalte" aus, stellt jedoch 1882 den Terminus Periode und dessen metrische Herleitung grundsätzlich in Frage, kehrt 1887 zur Addition zweier viertaktiger „Sätze" zu Vorder- und Nachsatz zurück, um aber 1894 die ausschließlich metrisch bestimmte „Periode" insgesamt als achttaktigen „Satz" zu qualifizieren:

Mus. Syntaxis (Lpz. 1877): Die Grundform aller metrischen Bildungen ist die Zweitheilung... Nur die Dreitheiligkeit des einzelnen Taktes und allenfalls noch die des Sätzchens von drei Takten erfreut sich daneben allgemeiner Beliebtheit. Für weitere Bildungen tritt dann wieder die Zweitheiligkeit (Symmetrie) in ihre Rechte ein, sodass z. B. 3 Takten als Vordersatz 3 Takte als Nachsatz gegenüberstehen. Die abgeschlossene Periode ist... fast immer zweitheilig (72);
Die Unterscheidung der größern metrischen Bildungen ist eine ziemlich willkürliche. Man kann die Takte zunächst... in Taktgruppen, mehrere Taktgruppen zu Sätzchen, mehrere Sätzchen zu Perioden zusammenfassen; doch kann eine Gruppe von zwei Takten den Sinn einer vollständigen Periode haben, wenn vielleicht $^4/_4$- oder $^{12}/_8$-Takt ist und häufige Harmoniewechsel stattfinden. Das heißt also, die Unterscheidung der größern metrischen Bildungen hängt vom Inhalte, dem harmonischen und melodisch-rhythmischen, dem thematischen Inhalte ab (73);
RiemannL (Lpz. 1882): *Periode*... ist in der Musik ein Terminus von leider etwas verschwommener Bedeutung... (690 a);
Die Periodenbildung erfolgt nicht nach einem metrischen Schema..., sondern nach ganz allgemein ästhetischen Gesetzen... Die Periode zerfällt durchaus nicht immer in zwei Abschnitte; eine recht häufige Gestalt derselben ist vielmehr auch die 3teilige... (691 a);
op. cit. (Lpz. [3]1887), Art. *Periode*: Antworten... zwei Takten wieder zwei, so haben wir im ganzen bereits eine viertaktige Bildung von ziemlicher Geschlossenheit... Der herkömmliche Name für ein metrisches Glied dieser Größe ist Satz; zwei solcher Sätze einander gegenübergestellt (Vordersatz und Nachsatz), bilden gewöhnlich eine Periode. Halten wir aber daran fest, daß der Begriff der Periode nicht vom metrischen Umfang allein abhängt, sondern mindestens ebensosehr von dem harmonisch-melodischen Inhalt... (742 a);
op. cit. (Lpz. [4]1894): *Periode*... ist in der Musik der Name des abgeschlossenen Satzes, der größten nur durch metrische Bestimmungen entwickelten Form, bei vollständig regelmäßigem Aufbau im Umfang von 8 (wirklichen) Takten (804 b).

Letztendlich macht Riemann – unter gewaltsamer Abstraktion vom Thematischen – sich positiv die metrische Auffassung des Begriffs der achttaktigen Periode als Resultat eines dynamisch potenzierten Wechselspiels leichter und schwerer Takteinheiten zu eigen:

Was ist, was will, was soll d. „Phrasierung"?, in: *Präludien u. Studien* I (Lpz. 1895): Ein dem ersten gegenübertretender zweiter Takt erscheint... als antwortend, entsprechend, abschliessend, schwer...: beide zusammen bilden eine Taktgruppe...
Die grösseren Formen bis zur achttaktigen Periode entstehen durch Wiederholung des Verhältnisses von leicht und schwer in grösserem Massstabe, zunächst indem einer Zweitaktgruppe eine zweite (schwerere) gegenübertritt, wodurch der viertaktige Halbsatz entsteht; natürlich erscheint der vierte Takt wieder als schwerer als der zweite, als in höherem Grade abschliessend, schlussfähig. Tritt endlich dem ersten Halbsatze ein zweiter gegenüber (der Nachsatz zum Vordersatze), so ist einleuchtend, dass dem achten Takte die höchste Schlusskraft eigen sein muss (131 f.; vgl. ähnlich *Die Vollendung d. Phrasierungsbezeichnung*, ibid., 163; *Große Kompositionslehre* I, Bln u. Stuttgart 1902, 27; *System d. mus. Rhythmik u. Metrik*, Lpz. 1903, 13. – Zudem übernommen von E. Schmitz, *Musikästhetik*, Lpz. 1915, 41 ff.).

Im Umkreis der Schönberg-Schule ist darüber hinaus eine spezifische, indirekt an Marx anknüpfende, begriffliche Differenzierung zu beobachten, indem vom Terminus Periode für eine geschlossene Form, deren Vordersatz zwei Kontrastphrasen enthält und dann mit seiner Wiederholung als Nachsatz vervollständigt wird, die Bezeichnung Satz dezidiert abgehoben wird in Hinsicht auf eine zwar gleichfalls achttaktige, aber bereits den Impuls weitergehender kompositorischer Veränderung in sich tragende – und damit artifiziellere – Motivkonstellation, deren erste Hälfte mit einer sofort wiederholten Zweitaktgruppe beginnt, um danach in variative Entwicklung überzugehen; zusätzlich verwendet Schönberg, der vermutlich der Urheber dieser Unterscheidung ge-

wesen ist, als Entsprechungen der Begriffe Vorder- und Nachsatz, die im Engl. nicht geläufig sind (beispielsweise der Art. *Period* im GroveD II, London 1880, 692 a f., handelt lediglich sprachlich neutral von „divisions"), die aus der Imitations-, Kanon- und Fugentheorie stammenden Ausdrücke antecedent und consequent (→ *Dux* III. (1), mit Exkurs):

A. Webern, *Der Weg zur neuen Musik* (Wien 1960), Vortrag vom 20.3.1933: Die Periode... ist aber nur die *eine* Form... der Melodiebildung, und zwar die primitivere, die vor allem im Volkslied sich findet. – Warum ist sie so einfach? – Weil sie die einfache Wiederholung ist...
Nun hat sich aber bald das Bedürfnis herausgestellt, das noch kunstvoller zu gestalten...
Man hat nicht wie in der Periode einen Viertakter gebildet..., sondern hat nur einen Zweitakter gebildet und hat diesen sofort wiederholt; also statt vier Takten Vordersatz und vier Takten Nachsatz treten zwei Takte auf, die gleich wiederholt werden – und da man gleich wiederholt hat, also dasselbe nochmals gegeben hat, so konnte und mußte dann gleich etwas Neues dazukommen. Und zwar geschah das so, daß Motive *entwickelt* wurden (ed. W. Reich, 27 f.);
A. Schönberg, *Structural Functions of Harmony* (Ms. beendet 1946, hg. von H. Searle, New York 1954), NA von L. Stein (New York 1969): The school-form for the sentence (eight measures) begins with a two-measure unit, followed by a repetition... (114);
The school-form for the period consists of two segments of four measures each. The first, the antecedent, may end on V... through a half cadence...
The second segment, the consequent (mss. 5–8), may repeat part of the antecedent, and usually concludes with a perfect cadence... (115);
ders., *Fundamentals of Mus. Compos.* (verfaßt zw. 1937 u. 1948), hg. von G. Strang (London 1967): The distinction between the sentence and the period lies in the treatment of the second phrase, and in the continuation after it (21);
The period differs from the sentence in postponement of the repetition. The first phrase is not repeated immediately, but united with more remote (contrasting) motive-forms, to constitute the first half of the period, the *antecedent*. After this contrast repetition cannot be longer postponed without endangering comprehensibility. Thus the second half, the *consequent*, is constructed as a kind of repetition of the antecedent (25);
The sentence is a higher form of construction than the period. It not only makes a statement of an idea, but at once starts a kind of development...
The beginning of the sentence... already includes repetition; hence, the continuation demands more remotely varied motive-forms (58);
E. Ratz, *Einführung in d. mus. Formenlehre* (Wien 1951): Die P e r i o d e (4 + 4) besteht aus einem Vordersatz und einem Nachsatz... Der achttaktige S a t z, (2 x 2) + 4, besteht aus einem Zweitakter, seiner Wiederholung und einer viertaktigen Entwicklung... (22);
E. Stein, *Form and Performance* (New York 1962): In a *sentence*, the first phrase or clause is immediately repeated... and developed further by way of variations... In a *period*, the second phrase is an antithesis to the first, and both together form a larger rhythmic unit (the antecedent). Antecedent and consequent show similar features, and are sometimes almost identical... (95).

(4) Peripher in der Geschichte des Begriffs Periode steht R. Wagners individuelle, DICHTERISCH-MUSIKALISCHE AUFFASSUNG, die das Ergebnis seiner Idee einer Einheit von Wortvers, Melodie und Harmonie ist.
Das Kompositum dichterisch-musikalische Periode, das Wagner ein einziges Mal in einem eher metaphorisch-postulierenden Sinne benutzt, soll fundamentale Momente einer musikdramatisch kontinuierlichen Form und des menschlich vollkommenen Ausdrucks umschreiben, harmonisch verankert in einer Haupttonart und melodisch aus dem Vers empfunden:

Oper u. Drama (1851): Ist hiermit die dichterisch-musikalische P e r i o d e bezeichnet worden, wie sie sich nach einer Haupttonart bestimmt, so können wir vorläufig d a s Kunstwerk als das für den Ausdruck vollendetste bezeichnen, in welchem viele solche Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, daß sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der anderen sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln, in welcher das Wesen des Menschen nach einer entscheidenden Hauptrichtung hin, d. h. nach einer Richtung hin, die das menschliche Wesen vollkommen in sich zu fassen imstande ist (wie eine Haupttonart alle übrigen Tonarten in sich zu fassen vermag), auf das Sicherste und Begreiflichste dem Gefühle dargestellt wird (*Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp, Lpz. 1914, XI, 262).

Lit.: C. DAHLHAUS, Wagners Begriff d. „dichterisch-mus. Periode", in: Beitr. zur Gesch. d. Musikanschauung im 19. Jh., hg. von W. Salmen, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. I, Regensburg 1965.

*

Exkurs: Begriffsgeschichtlich folgenlos sind ebenso die Versuche von R. Westphal (*Allgemeine Theorie d. mus. Rhythmik seit J. S. Bach auf Grundlage d. antiken*, Lpz. 1880) und Th. Wiehmayer (*Mus. Rhythmik u. Metrik*, Magdeburg 1917; *Mus. Formenlehre in Analysen*, ibid. 1927) geblieben, abweichend von der vorherrschenden Tradition statt dessen im philologischen Rekurs auf die griech.-antike Metrik einseitig-rhythmische Bestimmungen des Terminus Periode durchzusetzen. Von Westphal war die „terminologische Auseinandersetzung... als sachliche gemeint", doch hinderte ihn die „Orientierung an Bach statt an der Wiener Klassik... daran, den primären geschichtlichen Zusammenhang, in den der musikalische Periodenbegriff gehört, überhaupt zu sehen" (C. Dahlhaus 1989, 174), während der „auffälligste Mangel der Wiehmayerschen Typologie... nicht der Widerspruch zu anderen Systemen, sondern die interne logische Brüchigkeit" ist (ders. 1978, 19 b).
Paradigmatisch in Verbindung mit der Neuen Musik des 20. Jh., für die der klassische Begriff der Periode keine grundlegende Rolle mehr spielt, ist hingegen die Neuinterpretation, die K. Stockhausen im Werk STIMMUNG *für 6 Vokalisten* (1968) vornimmt: Vergleichbar seiner Prägung des Ausdrucks Intermodulation (→ *Modulatio* V. (2)), verquickt er mit der überlieferten Bedeutung einer gegliederten Melodie die elektroakustische des vollständigen Ablaufs einer Schwingung und bezeichnet die kom-

plett und unverändert zu wiederholenden Teile der Vokalmodelle als „Periode" (siehe in der unpaginierten Partitur, Wien 1969, die Einzelblätter *Modelle* sowie in den *Erläuterungen* Punkt 3., wo zusätzlich in Einklang mit dem akustischen Begriff der regelmäßigen Schwingungswiederkehr die Aufführungsanweisung „ständig periodisch wiederholend" gegeben wird).

*

Lit.: C. DAHLHAUS, Satz u. Periode, Zs. für Musiktheorie IX, 1978, H. 2; DERS., Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh., Teil II: Deutschland, Gesch. d. Musiktheorie XI, hg. von Fr. Zaminer, Darmstadt 1989, besonders Kap. V. 4.

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1996

Phthongos

griech. *φθόγγος* (zusammen mit weiteren Formen *φθογγή*, *φθέγμα* und *φθέγξις* von *φθέγγεσθαι*, ertönen), davon lat. phthongus, Stimme, Rede, Schall, Laut, Vokal, Ton, Klang (Saite), speziell der mus. definierte Ton (lat. sonus, sonus musicus).

I. Im vorwiss. Gebrauch meint das Wort *φθόγγος* seit Homer (8.Jh. a. Chr.) VERSCHIEDENE ARTEN VON LAUT- UND STIMMÄUSSERUNGEN, sei es als SCHALL und GERÄUSCH, sei es als STIMME und SPRACHE.

II. Der griech. grammatischen Terminologie gehört *φθόγγος* als Bezeichnung für LAUT, speziell VOKAL, an.

III. In mus. Hinsicht bezeichnet der Ausdruck den SPEZIFISCH MUSIKALISCHEN TON. Das griech. Musikschrifttum verwendet *φθόγγος* als SACHBEZEICHNUNG in der zentralen Bedeutung von EINZELTON bzw. ‚TONSTUFE'.

IV. Seit der frühest erhaltenen Definition von Aristoxenos (2. Hälfte 4. Jh. a. Chr.) ist *φθόγγος* bezeugt als MUSIKTHEORETISCHER BEGRIFF des IM TONSYSTEM VERANKERTEN UND SEINERSEITS DAS TONSYSTEM MITKONSTITUIERENDEN MUSIKALISCHEN TONS. Dabei wird er (1) aufgefaßt als MUSIKALISCHES ATOM, als KLEINSTER TEIL und ELEMENT der Musik, (2) in HARMONISCHER Rücksicht der TONHÖHE nach bestimmt, (3) von Ptolemaios (Mitte 2.Jh. p. Chr.) als SPEZIES DES ALLGEMEINEN BEGRIFFS TON (*ψόφος*) erklärt und mitunter als KLEINSTES INTERVALL verstanden, während (4) einige Autoren versuchen, ÜBER DIE ALLEINIGE TONHÖHENBESTIMMUNG HINAUSZUGEHEN.

V. In der lat. verfaßten Musiktheorie mündet die Begriffsgeschichte von *φθόγγος* spätestens bei Martianus Capella (2. Hälfte 4.Jh. p. Chr.) in die von SONUS ein. Phthongus wird aber (1) zur PRÄZISIERUNG DES SONUS MUSICUS, HARMONICUS, DISCRETUS beibehalten und erhält (2) in der mittelalterlichen Musiktheorie neue Bedeutungen (a) TONART, (b) GANZTON, (c) PARTIKEL DER GRAMMATISCH-RHETORISCHEN FÜGUNG der Musik. (3) (a) Das Musikschrifttum der Renaissance und des Humanismus rekapituliert noch einmal die TRADITIONELLEN GESICHTSPUNKTE. (b) Im 18.Jh. wird der Begriff *φθόγγος* GEGENSTAND DER MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNG.

I. Das Wort *φθόγγος* ist erstmals bezeugt durch Homer (8.Jh. a. Chr.) und bezeichnet im Griech. im vorwiss. und poetischen Gebrauch VERSCHIEDENE ARTEN VON LAUT- UND STIMMÄUSSERUNGEN. Dabei erstreckt sich der Bereich der Bedeutungen des Wortes von SCHALL und GERÄUSCH bis zu STIMME und SPRACHE. Schon hier ist es im einzelnen oft schwierig, die den Elementarbereich des akustischen Geschehens kennzeichnenden, in ihrer Bedeutung schillernden Wörter klar voneinander zu trennen. Diese Schwierigkeit setzt sich dann im theor. Gebrauch in der teilweise kaum möglichen Abgrenzung der Grundbegriffe des mus. Elementarbereichs *φωνή* (Klang, Stimme; lat. vox), *φθόγγος* (Ton, Klang, lat. sonus), *ψόφος* (Geräusch, Klang; lat. sonus, sonitus, strepitus) und *χορδή* (Saite, Ton; lat. chorda) im Griech. fort und reicht bis in die modernen europäischen Sprachen, etwa im Dtsch. im Ineinandergreifen der Begriffe Ton, Klang und Note (vgl. zur Fragwürdigkeit der physikalischen Unterscheidung von Ton und Klang in der Musik J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, 130). Vom schmalen Bereich exaktwissenschaftlicher Definition abgesehen, überschneiden sich die Bedeutungen von lat. phthongus, sonus, vox, tonus und chorda ebenso wie die von ital. suono, nota und tuono, engl. sound und note, frz. son und ton usw. – eine Situation, die vor allem auch die Übersetzungsversuche erschwert und die schon BrossardD (1703) bemerkt hat:

Art. *Suono*: On confond souvent le mot *Suono* avec les mots *Voce, Corda, Tuono, Potenze* ou *Note* etc. (120);
daran anschließend GrassineauD (1740), Art. *Phtongos*: *Phtongos*, a sound or tone; tho' sound and tone are indifferently used to express the same thing, they differ greatly from each other (180).

Am umfassendsten dürfte *φθόγγος* in der Bedeutung von Geräusch aufgefaßt worden sein in dem Sinne, daß er das dem Schweigen Entgegengesetzte bezeichnet, wie Euripides zu Beginn seiner *Iphigenie in Aulis* (vor 406 a. Chr.) 9 beschreibt, wo Windstille in der Meerenge von Euripos herrscht und weder ein Laut der Vögel noch der See hörbar ist:

οὔκουν φθόγγος γ' οὔτ' ὀρνίθων / οὔτε θαλάσσης· σιγαὶ δ' ἀνέμων / τόνδε κατ' Εὔριπον ἔχουσιν.

Das zum Heulen des Sturms gesteigerte Geräusch, das nach Simonides (um 500) ebenso unbekümmert lassen soll wie eine hereinbrechende Woge, heißt ebenfalls *φθόγγος*:

Fragm. 30: *...παριόντος / κύματος οὐκ ἀλέγεις οὐδ' ἀνέμου φθόγγον* (ed. O. Werner, München 1969, 43, 15).

Möglicherweise jedoch sind diese Bedeutungen von *φθόγγος* im Bezirk der Geräusche nur ein metaphorischer Gebrauch der (nach E. Diehl 1940, 93) ursprünglichen und eigentlichen Bedeutung im Umkreis von Stimme und Sprache. In der *Odyssee* IX, 257 erregt der Zyklop Polyphem Furcht mit seiner rauhen (tiefen) Stimme:

δεισάντων φθόγγον τε βαρύν.

Kontrastierend hierzu heißt XII, 41 auch der Gesang der Sirenen *φθόγγος*:

ὅς τις ... φθόγγον ἀκούσῃ Σειρήνων (vgl. 158).

Bei Aischylos redet Theben die „Sprache Hellas'":

Sieben gegen Theben (vor 467) 73 f.: *Ἑλλάδος φθόγγον χέουσαν,*

und Kreon fragt sich, ob er die Stimme seines Sohnes Haimon vernimmt:

Sophokles, *Antigone* (vor 440) 1214: *παιδός με σαίνει φθόγγος*, 1217f.: *εἰ τὸν Αἵμονος φθόγγον συνίημ'.*

Eine Differenzierung zwischen Rede (Sprache) und Laut findet sich bei Platon (427–347) in der Bestimmung der Rede als eines Ausflusses des Denkens (*διανοίας*) mit Hilfe des Lautes durch den Mund:

Sophistes 263e: *Τὸ δέ γ' ἀπ' ἐκείνης ῥεῦμα διὰ τοῦ στόματος ἰὸν μετὰ φθόγγου κέκληται λόγος* (ed. Burnet).

Und die Gewalt der Rede wird gepriesen, weil die Rede (*λόγος*) und der Ton (*φθόγγος*) des Redners in den Ohren haften bleibt und erst am vierten oder fünften Tag wieder zur Besinnung kommen läßt:

Menexenos 235c: *οὕτως ἔναυλος ὁ λόγος τε καὶ ὁ φθόγγος παρὰ τοῦ λέγοντος ἐνδύεται εἰς τὰ ὦτα, ὥστε μόγις τετάρτῃ ἢ πέμπτῃ ἡμέρᾳ ἀναμιμνῄσκομαι ἐμαυτοῦ* (ed. Burnet).

II. In der hellenistischen Grammatik bezeichnet *φθόγγος* (neben *φωνή*) den LAUT; er gehört in der Lehre von den *στοιχεῖα* (sprachlichen Elementen) zu den *γράμματα* (Buchstaben) und meint speziell den VOKAL, wobei er sich jedoch als Terminus technicus gegen das gebräuchlichere *φωνῆεν* (vocalis) nicht durchsetzen konnte. Als grammatischer Begriff hat sich lediglich der Diphthong (*ὁ, ἡ δίφθογγος*, später *τὸ δίφθογγον*) als Bezeichnung für die Verbindung zweier Vokale eingebürgert. Dionysios Thrax (2. Hälfte 2. Jh. a. Chr.) führt sechs Doppelvokale an:

Ars grammatica 631b10: *Δίφθογγοι δέ εἰσιν ἕξ. αι, αυ, ει, ευ, οι, ου* (ed. G. Uhlig, Lpz. 1883, 10, 8).

Früher als zu dieser Zeit einer ausgebildeten grammatischen Fachliteratur schildert Platon in einem mythischen Rückgriff die Entstehung der Unterscheidung der Laute (Buchstaben) durch einen gewissen Theuth als Beispiel für die Wichtigkeit einer bestimmten Zahl (*ἀριθμόν τινα*) beim Übergang vom Eins (*ἕν*) zum Unendlichen (*ἄπειρον*) und umgekehrt. Aus dem unendlichen Laut (*φωνὴ ἄπειρος*) sind folgende drei Arten (*εἴδη*) einer jeweils bestimmten Anzahl von Buchstaben abgeteilt worden: Vokale (*φωνήεντα*), stimmlose Konsonanten (*ἄφωνα* und *ἄφθογγα*) sowie die „mittleren" Konsonanten (*μέσα*) – zu denken ist an die semivocales (*ἡμίφωνα*) bzw. liquidae –, die dadurch bestimmt sind, daß sie zwar keinen eigentlichen Klang (*φωνή*), aber doch einen gewissen *φθόγγος* besitzen:

Philebos 18b–c: *Θεῦθ τινα … ὃς πρῶτος τὰ φωνήεντα ἐν τῷ ἀπείρῳ κατενόησεν οὐχ ἓν ὄντα ἀλλὰ πλείω, καὶ πάλιν ἕτερα φωνῆς μὲν οὔ, φθόγγου δὲ μετέχοντά τινος, ἀριθμὸν δέ τινα καὶ τούτων εἶναι, τρίτον δὲ εἶδος γραμμάτων διεστήσατο τὰ νῦν λεγόμενα ἄφωνα ἡμῖν. τὸ μετὰ τοῦτο διῄρει τά τε ἄφθογγα καὶ ἄφωνα μέχρι ἑνὸς ἑκάστου, καὶ τὰ φωνήεντα καὶ τὰ μέσα κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον* (ed. Burnet).

Allgemein als Sprachlaut begegnet *φθόγγος* bei Aristoteles (384–322) in der Erörterung über das Eins (*τὸ ἕν*; *Metaphysik* X, 2): Angenommen, die seienden Dinge (*τὰ ὄντα*) wären Laute, dann wären die seienden Dinge eine Zahl von Buchstaben (*στοιχεῖα*) und das Eins ein Vokal (*στοιχεῖον φωνῆεν*):

…ἐπὶ τῶν φθόγγων στοιχείων ἂν ἦν τὰ ὄντα ἀριθμός, καὶ τὸ ἓν στοιχεῖον φωνῆεν (1054a 1, ed. Jaeger).

Eine Definition von *φθόγγος* als grammatischem Terminus scheint nicht erhalten. Die byzant. Scholien zu Dionysios Thrax berufen sich denn auch für die Bestimmung des *φθόγγος* auf die mus. Bezeichnung:

Comm. Melampodis seu Diomedis in artis Dionysianae VI: *Δίφθογγοι δὲ λέγονται, ἐπειδὴ ἐκ δύο φθόγγων συνίστανται· φθόγγοι δὲ καλοῦνται κατὰ μουσικὸν λόγον τὰ γράμματα* (ed. A. Hildgard, *Grammatici Graeci* III, Lpz. 1911, 39, 25; vgl. wörtlich die anderen Scholien ibid. 332, 1, u. 500, 9).

Daß die Lehre von den mus. Elementen und die Lautlehre der Grammatik nahe beieinander stehen, ist im Bereich der consonantes (*σύμφωνα*) und vocales (*φωνήεντα*) schon angesichts der Gleichheit bzw. Ähnlichkeit des Vokabulars evident. (Zum Verhältnis von Vokalen und Tönen vgl. *Excerpta ex Nicomacho* VI, JanS 276ff.)

III. In mus. Hinsicht bezeichnet *φθόγγος* den Ton, also nicht jedes beliebige akustische Ereignis, sondern den SPEZIFISCH MUSIKALISCHEN TON, sei er nun vokal oder instrumental. Er ist damit vom Geräusch und von der gesprochenen Stimme ebenso unterschieden wie vom Ton als einem von einer Schallquelle und einem Schallträger abhängigen akustischen Ereignis.

Es ist nicht weiter von Belang, ob diese *φθόγγοι* real erklingen oder abstrakte Partikel des Tonsystems darstellen, ob sie aufgezeichnet (lat. notae) oder gar die unhörbaren mus. Paradeigmata sind, die durch die Umläufe der Planetenbahnen erzeugt werden und in der klingenden Musik ihre Nachbildung erfahren (vgl. zum letzteren Nikomachos, *Enchiridion* [1. Hälfte 2. Jh. p. Chr.] III, JanS 241f.). Während im Lat., zumal in späterer Zeit, der mus. Charakter des Tons dadurch hervorgehoben wird, daß dem in seiner Bedeutung breiter gespannten lat. Wort sonus ein Zusatz wie musicus oder harmonicus beigefügt wird –

vgl. *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9. Jh.) VI: Omnis sonus musicus habet in utramque sui partem quinto loco suimet qualitatis sonum (GS I, 154b);
Johannes Gallicus, *Ritus canendi* (Mitte 15. Jh.): phthongi… sive soni musici (CS IV, 300b); phthongi ergo soni sunt, sed proprie musici (CS IV, 301a);
Fr. Salinas, *De musica* (Salamanca 1577) II, 3: Sed nos tam voces hominum, quàm instrumentorum, sonos appellabimus harmonicos; quos Graeci *φθόγγους* vocant (48) –,

und auch im Neugriech. die Verbindung *μουσικὸς φθόγγος* die gebräuchlichere ist, bedurfte es im Altgriech. eines verdeutlichenden Zusatzes offensichtlich nicht.

Wo über Musik gesprochen und geschrieben wurde, ist allenthalben von Tönen, *φθόγγοι*, die Rede. Im Anschluß an den unten IV. angesprochenen musiktheor. Begriff ist *φθόγγος* SACHBEZEICHNUNG in der zentralen Bedeutung von EINZELTON bzw. ‚TONSTUFE', z. B. wenn der Tonvorrat auf eine bestimmte Anzahl von Tönen begrenzt wird. So führt Kleoneides an, daß die Töne ihrer Tonhöhe nach (*τάσει*) unendlich sind, ihrer Bedeutung (‚Funktion') nach (*δυνάμει*) in jedem einzelnen Tongeschlecht (*γένος*) aber 18 betragen:

Introd. harmonica (Anfang 2. Jh. p. Chr.) II: *φθόγγοι δέ εἰσι τῇ μὲν τάσει ἄπειροι, τῇ δὲ δυνάμει καθ' ἕκαστον γένος δεκαοκτώ* (JanS 181, 10).

Und er leitet die Aufzählung der 18 Töne vom Proslambanomenos bis zur Nete hyperbolaion im ersten, dem diatonischen Genos, folgendermaßen ein:

op. cit. IV: *Εἰσὶ δὲ οἱ μὲν ἐν τῷ διατόνῳ φθόγγοι οἵδε…* (JanS 182, 4).

Je nach dem Zusammenhang, in dem von *φθόγγοι* die Rede ist, kann attributiv präzisiert werden, was jeweils gemeint ist. So werden z. B. die Töne, die in allen drei Tongeschlechtern (*γένη*) gleichbleiben, „feststehende" Töne (*φθόγγοι ἑστῶτες*, lat. perpetui, stantes) genannt, jene aber, durch die sich das Genos diatonon, enharmonion und chroma voneinander unterscheiden, „bewegliche" (*κινούμενοι* oder *φερόμενοι*, lat. vagantes):

Kleoneides, *op. cit.* IV: *Τῶν δὲ ἐξηριθμημένων φθόγγων οἱ μέν εἰσιν ἑστῶτες, οἱ δὲ κινούμενοι. ἑστῶτες μὲν οὖν εἰσιν ὅσοι ἐν ταῖς τῶν γενῶν διαφοραῖς οὐ μεταπίπτουσιν, ἀλλὰ μένουσιν ἐπὶ μιᾶς τάσεως. κινούμενοι δὲ ὅσοι τοὐναντίον πεπόνθασιν* (JanS 185, 15).

Als eine der Grundkategorien der Musik begegnet *φθόγγος* in mus. Zusammenhängen in zahllosen Schattierungen und Zusammensetzungen, wie analog im Dtsch. die Bedeutungsskala des Wortes Ton vom Affektgehalt eines ganzen Musikstücks (z.B. dem „Ton“, in dem ein Lied gehalten ist) über Spezialbezeichnungen wie dem „Halteton“ bis zum Ton als akustischem Einzelereignis reicht. Für die Begriffsgeschichte von *φθόγγος* sind indessen weniger die konkrete mus. Sachverhalte benennenden Wortverbindungen von Belang, die in einer lexikalischen Aufzählung Platz finden müßten (bezüglich der Suoni teilt eine solche BrossardD, 1703, 120ff., mit), als vielmehr die jeweils zugrundeliegenden und vorausgesetzten Tondefinitionen bzw. die Fixierung von *φθόγγος* als musiktheor. Begriff. Auf entwickeltem theor. Boden unterscheidet in diesem Sinne Anon. Bellermann (4.Jh. p.Chr.) XLVIII die Bedeutung von *φθόγγος* dreifach: einmal ist er „der Name selbst“, d.h. wie man gemeinhin (*κοινῶς*) von Ton redet, zum anderen ist er im eigentlichen Sinne (*ἰδίως*) geschriebenes Zeichen (*χαρακτὴρ ὁ γραφόμενος* – diese Bedeutung ist um so naheliegender, als oben II. *φθόγγος* zu den *γράμματα*, den geschriebenen Buchstaben, gehört), schließlich aber im eigentlichsten Sinne (*ἰδιαίτατα*) die Bedeutung (*δύναμις*) des Tons selbst, derzufolge man ihn hoch und tief nennt und wie er auch in der (sich anschließenden) Definition angegeben ist:

Ὁ φθόγγος κοινῶς μέν ἐστιν αὐτὸ τὸ ὄνομα, ἰδίως ὁ χαρακτὴρ ὁ γραφόμενος, ἰδιαίτατα δὲ ἡ δύναμις αὐτοῦ τοῦ φθόγγου, καθ' ἣν ὀξύν τινα ἢ βαρὺν λέγομεν, ὃν καὶ ὁριζόμενοί φαμεν (ed. Najock 102, 6).

Die folgende Darstellung beschränkt sich auf die eigentlichste Benennung des *φθόγγος*, d.h. auf die Tondefinition.

IV. Zu welcher Zeit sich der MUSIKTHEORETISCHE BEGRIFF herausgebildet hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, da die erhaltene fachsprachliche Literatur erst mit Aristoxenos (2. Hälfte 4.Jh.) einsetzt, von dem auch die frühest erhaltene Definition des *φθόγγος* stammt (dazu unten IV. (2)). Für die voraristoxenische Zeit ergibt sich kein einheitliches Bild. Einerseits lassen die Quellen eine eindeutige fachsprachliche Verwendung nicht erkennen, woraus jedoch nicht der Schluß gezogen werden kann, daß die musiktheor. Fixierung nicht schon erfolgt war, zumal da die Anfänge der Ausarbeitung von Musiktheorie im 6./5.Jh. zu vermuten sind. Andererseits bezeichnet Nikomachos von Gerasa (*Enchiridion* [1. Hälfte 2.Jh. p.Chr.] XII, JanS 261, 5) die aristoxenische Definition als die von Jüngeren (*νεώτεροι*), der er eine andere Bestimmung, vermutlich pythagoreischen Ursprungs, vorausgehen läßt (folgt unten IV. (1)). Einige Stellen bei Platon, bei dem die Bedeutungsmannigfaltigkeit von *φθόγγος* in sprachlicher und stimmlicher Hinsicht ausgeprägt ist (vgl. die Zitate oben I. u. II.), lassen ein musiktheor. Verständnis des *φθόγγος* erkennen. Im *Sophistes* (253af.) führt Platon zur Unterstreichung der Bedeutung des Vermögens zur Verbindung und Vermischung (*σύμμειξις, ἐπικοινωνία, συναρμόττειν*) zwei Beispiele an: die Grammatik und die Musik. Vokale (*φωνήεντα*) eignen sich am besten für eine Buchstabenverbindung, während sie ohne Vokale nicht zustandekommen kann; die dazu nötige Kunst (*τέχνη*) ist die grammatische (*γραμματική*). Ebenso ist es auch hinsichtlich der hohen und tiefen Töne. Wer über die Kunst verfügt, zu erkennen, welche sich miteinander vermischen und welche nicht, der ist in der Musik Fachmann (*μουσικός*), wer aber nicht dazu in der Lage ist, der ist amusisch (*ἄμουσος*):

253b: *περὶ τοὺς τῶν ὀξέων καὶ βαρέων φθόγγους ἆρ' οὐχ οὕτως; ὁ μὲν συγκεραννυμένους τε καὶ μὴ τέχνην ἔχων γιγνώσκειν μουσικός, ὁ δὲ μὴ συνιεὶς ἄμουσος* (ed. Burnet; die Ausführungen zur Ars grammatica hier stehen in enger Beziehung zu der oben II. teilweise zit. Stelle *Philebos* 18bff.; vgl. auch *Theaitetos* 206af.).

Timaios 80af., wo Platon von ungefügten und symphonen, schnellen und langsamen, hohen und tiefen Tönen spricht, liegt es ebenfalls nahe, *φθόγγος* als musiktheor. Begriff anzunehmen:

καὶ ὅσοι φθόγγοι ταχεῖς τε καὶ βραδεῖς ὀξεῖς τε καὶ βαρεῖς φαίνονται, τοτὲ μὲν ἀνάρμοστοι φερόμενοι δι' ἀνομοιότητα τῆς ἐν ἡμῖν ὑπ' αὐτῶν κινήσεως, τοτὲ δὲ σύμφωνοι δι' ὁμοιότητα (ed. Burnet; vgl. den singulären Beleg bei Archytas [1.Hälfte 4.Jh. a.Chr.] B 1, der ähnlich hohe und tiefe Töne mit schnell und langsam verknüpft: *ὅτι μὲν δὴ τοὶ ὀξεῖς φθόγγοι τάχιον κινέονται, οἱ δὲ βαρεῖς βράδιον*, ed. Diels-Kranz, *Die Fragmente d. Vorsokratiker* I, Bln ^{6}1951, 435, 13).

Dies gilt auch für einen Ausdruck, der von Aristoteles (384–322) überliefert ist:

*Politica Γ*3, 1276b 8: *ἁρμονίαν τῶν αὐτῶν φθόγγων... ὁτὲ μὲν Δώριος ὁτὲ δὲ Φρύγιος* (ed. Ross).

Zwar deutet vor allem die verwendete Terminologie auf die Ausprägung des Begriffs hin; aber es kann nicht mit Sicherheit angenommen werden, daß an den betreffenden Stellen der spezifisch mus. Ton gemeint ist, selbst wenn – was bei Archytas der Fall ist – ein mus. Kontext garantiert ist. Außerdem ist es verwirrend, daß Platon kurz vorher im *Timaios* (67bf.) in einem expliziten Vorgriff den hohen und tiefen, schnellen und langsamen Ton nicht mit *φθόγγος*, sondern mit *φωνή* bezeichnet.
Als musiktheor. Begriff bezeichnet *φθόγγος* im Gegensatz und Unterschied zu den vielfältigen anderen lautlichen Erscheinungsweisen wie Geräusch und Sprache den IM TONSYSTEM VERANKERTEN UND SEINERSEITS DAS TONSYSTEM MITKONSTITUIERENDEN MUSIKALISCHEN TON. Demgegenüber gehört die physikalische Tonbestimmung, sofern sie den Ton als Schallereignis in den Blick nimmt und von der Schallquelle her auffaßt, wesentlich der Begriffsgeschichte von → *ψόφος* (Geräusch, Ton, Klang) an. Mit *φθόγγος* ist, modern ausgedrückt, die Materialdefinition der Musik angesprochen.

(1) Eine mehr spekulativ orientierte Bestimmung versteht *φθόγγος* gleichsam als MUSIKALISCHES ATOM. *Φθόγγος* ist nach Nikomachos von Gerasa der unteilbare Klang (*φωνή*), gleichsam die Einheit hinsichtlich des Gehörs:

Enchiridion XII: *φθόγγος ἐστὶ φωνὴ ἄτομος, οἷον μονὰς κατ' ἀκοήν* (JanS 261, 4).

Bis zur Entdeckung der Obertöne im 17.Jh., durch die sich das Unteilbare als Zusammengesetztes erwies, wurde der ‚einheitliche' Charakter des Tons immer wieder hervorgehoben; und die synthetische Fähigkeit des Gehörs, zusammengesetzte Aggregate sinnlicher Empfindungen als Ganzes aufzufassen (vgl. H. v. Helmholtz, *Die Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig [1863] [6]1896, 592f.), gestattet, auch über diese einschneidende Wendung hinaus von Tönen anstatt von Klängen zu sprechen, wenngleich nicht mehr in physikalischer, sondern allein noch in mus. oder psychologischer Hinsicht. Der Gedanke von der Einheit des Tons, tief verwurzelt in der griech. Philosophie und in der pythagoreischen Musiktheorie vermutlich früh formuliert, wird vielfach erläutert dadurch, daß der Ton in Analogie zum Punkt in der Geometrie, zur Ein(s)heit in der Arithmetik, zum Buchstaben in der Grammatik und zum Jetzt bezüglich der Zeit gesetzt wird:

Klaudios Ptolemaios, *Harmonica* (Mitte 2.Jh. p. Chr.) II, 7: *μόνῳ γὰρ διαφέρει φθόγγου ὁ οὕτω λεγόμενος τόνος τῷ σύνθετος εἶναι παρ' ἐκεῖνον ἀσύνθετον, καθάπερ γραμμὴ παρὰ σημεῖον* (ed. Düring 57, 16);
Excerpta ex Nicomacho VI: *διότι κἀνταῦθα τοῦτο δύναται ὁ φθόγγος, ὅ δὴ ἐν ἀριθμῷ μὲν μονάς, ἐν δὲ γεωμετρίᾳ σημεῖον, ἐν δὲ γράμμασι στοιχεῖον* (JanS 276, 13);
Anon. Bellermann (4.Jh. p. Chr.) XXI: *ἔοικε δὲ ὁ φθόγγος ἐν μὲν γεωμετρίᾳ σημείῳ, ἐν δὲ ἀριθμοῖς μονάδι, ἐν δὲ στοιχείοις γράμματι* (ed. Najock 80, 8; „Der Ton gleicht in der Geometrie dem Punkt, in der Arithmetik der Einheit und in der Schrift dem Buchstaben", ibid. 81);
ibid. XLIX: *ὁ φθόγγος τὸ ἐλάχιστον καὶ ἀδιαίρετον ὡς μονὰς ἐν ἀριθμῷ καὶ σημεῖον ἐν γραμμῇ* (ed. Najock 102, 12; „Von dem, was zur Musik gehört, ist der Ton das Kleinste und Unteilbare, wie die Einheit in der Zahl und der Punkt in der Linie" (ibid. 103);
Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (2.Hälfte 4.Jh. p. Chr.) IX: sonus quippe tanti apud nos loci est, quanti in geometricis signum, in arithmeticis singulum. phthongos sonos dicimus (ed. Dick 501, 1);
Anon. (M.Psellos?, um 1040): *ὁ μὲν φθόγγος ἀδιάστατός ἐστιν, ὡς ἡ ἐν γεωμετρίᾳ στιγμή* (ed. J.L.Heiberg, *Anonymi Logica et Quadrivium*, Kopenhagen 1929, 65, 28; „der Ton ist also ohne Ausdehnung [nicht intervallisch], wie der Punkt in der Geometrie");
Remigius Altiss., *Musica* (2.Hälfte 9.Jh.): [Phthongos sonos dicimus.] Sonus... tanti valet apud nos, scilicet musicus... quanti in geometricis signum, id est punctus, in arithmeticis singulum, id est unitas (GS I, 69a);
M.Bryennios, *Harmonica* (um 1300) I, 3: *καὶ γὰρ οὗτος ἀρχή ἐστι τῆς τοιαύτης ἁρμονίας, ὡς ἡ μονὰς τοῦ ἀριθμοῦ, τὸ σημεῖον τῆς γραμμῆς καὶ τὸ νῦν τοῦ χρόνου* (ed. Jonker 84, 14);
H.Glareanus, *Isagoge in musicen* (Basel 1516) V: Sane sicut numeri, unitas. lineae, punctum. & momentum, temporis. ita harmoniae principium est Phthongus (wörtlich auch *Dodekachordon*, Basel 1547, I, 9, p. 23);
G.Zarlino, *Dimostrazioni harmoniche* (Venedig 1571) I, 1: [il Suono definito, che da Greci è detto *φθόγγος*] ...il Suono... è principio della consonanza, e d'ogni altro interuallo, qual si uoglia della Musica: si Come il Ponto è nella Geometria principio della quantità, che da lui nasce, e dipende (19).

Die Reihe der zit. Stellen zeigt, über einen wie langen Zeitraum sich dieselben Bestimmungen im Elementbereich der Musik erhalten haben. *Φθόγγος* ist aber nicht nur mus. Einheit, sondern auch der KLEINSTE TEIL (*ἐλάχιστον μέρος*), das ELEMENT (*στοιχεῖον*), aus dem das mus. Geschehen synthetisiert wird:

Aristides Quintilianus, *De musica* (1.–3.Jh. p. Chr.) I, 6: *φθόγγον μὲν οὖν ἔστι φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος ἐλάχιστον* (ed. Winnington-Ingram 7, 15); vgl. II, 12: *τὴν δὲ ἀρχὴν τῆς ἁρμονίας ποιητέον ἀπὸ τῶν ἐλαχίστων, ἃ δὴ καλοῦνται φθόγγοι* (77, 2);
Bakcheios, *Introd. artis musicae* (4.Jh. p. Chr.) I, 7: *Τί οὖν ἐστιν ἐλάχιστον τῶν μελῳδουμένων; – Φθόγγος* (JanS 292, 22); vgl. II, 67: *Τί πρῶτον στοιχεῖον τῶν κατὰ μουσικήν; – Φθόγγος* (JanS 306, 18);
Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.* (3.Jh. p. Chr.): *ὁ δὲ φθόγγος ἕν τι μέρος ἐλάχιστον ὢν τοῦ μέλους* (ed. Düring 86, 26; wörtlich bei Bryennios, *op. cit.* I, 4, ed. Jonker 88, 19);
Martianus Capella, *op. cit.* IX: verum phthongus dicitur vocis modulatae particula una intentione producta (ed. Dick 501, 4);
Fr.Gaffori, *De harmonia musicorum instrumentorum opus* ([1500] Mailand 1518) I, 2: phtongus uero minima cantus particula unam tantum quae in ipsum fit habet extensionem.

Wie der Fortgang vom Ton als Element und kleinstem Teil zu den verschiedenen möglichen Zusammensetzungen in der Musik vollzogen wird, hängt davon ab, welcher Darstellungszusammenhang im einzelnen gegeben ist. Denn Ton kann Element einerseits des harmonischen Geschehens sein, andererseits Element der mus. Sukzession. In der Regel steht, schon bei Aristoxenos, die Folge Ton (*φθόγγος*) – Intervall (*διάστημα*) – System (*σύστημα*) im Vordergrund, weil die Erörterung des Tons als Element der Musik hauptsächlich am Beginn einer harmonischen Erörterung Platz findet. (Bei Platon etwa, der diese Folge *Philebos* 17cf. überliefert, wird der Ton noch *φωνή* genannt.)

(2) Die Bestimmung von *φθόγγος* ist vorzugsweise eine HARMONISCHE. Dementsprechend nimmt die Bestimmung der TONHÖHE den breitesten Raum ein, während die anderen Qualitäten des Tons im Hintergrund bleiben. In der Begriffsgeschichte des *φθόγγος* spielt die Tondauer eine nur geringe Rolle, und die Klangfarbe bleibt größtenteils außer Betracht, während die Erörterung der Tonhöhe das Kernstück bildet, was angesichts der bes. harmonisch ausgerichteten griech. Musiktheorie nicht verwundert. (Dies steht in dem allgemeinen Zusammenhang, daß unter den Toneigenschaften bis in die jüngste Zeit hinein Tonhöhe und Tondauer als zentral, die Klangfarbe hingegen als peripher angesehen worden sind; so noch Art. *Klangfarbe*, in: RiemannL, Sachteil, 1967, 457.) In diesem Licht erscheint auch die erste überlieferte *φθόγγος*-Definition: die des Aristoxenos (2. Hälfte 4.Jh. a.Chr.), die in mannigfachen Varianten ebenfalls bis in die Zeit Zarlinos lebendig geblieben ist. Der selbstbewußte Stil des Aristoxenos, der immer wieder unterstreicht, daß hier im Gegensatz zu den vorausgegangenen Bemühungen um die Musiktheorie zum ersten Male Begriffe geklärt und die Gegenstände ins rechte Licht gerückt werden, bekundet sich auch in Bezug auf den *φθόγγος*. Nachdem bisher niemand den Unterschied zweier Stimmbewegungen (*κινήσεις τῆς φωνῆς*) sorgfältig definiert habe, sei es auch nicht ganz leicht zu sagen, was ein phthongus ist:

Elementa harmonica A 3: *καί τοι τούτου μὴ διορισθέντος οὐ πάνυ ῥᾴδιον εἰπεῖν περὶ φθόγγου τί ποτ' ἐστίν* (ed. da Rios 7, 18; ed. Macran 97, 4).

Aber nicht nur die Herleitung der Tondefinition soll geklärt werden, sondern auch die genaue Kenntnis (Unterscheidung) der Töne (*τῶν φθόγγων διάγνωσις*) näher

untersucht werden, da die Intervalle allein dafür nicht ausreichen:

op. cit. A 7: ...*ἔστι περὶ φθόγγων εἰπεῖν, ἐπειδήπερ οὐκ αὐτάρκη τὰ διαστήματα πρὸς τὴν τῶν φθόγγων διάγνωσιν* (da Rios 11, 18; Macran 100, 12; wörtlich nochmals B 36, da Rios 45, 10; Macran 127, 3).

Von solchen Dingen nämlich wurde von denen, die sich damit beschäftigen, nichts klar begriffen:

op. cit. B 36: *οὐδὲν γὰρ τῶν τοιούτων διορᾶται καθαρῶς ὑπὸ τῶν τὰ τοιαῦτα πραγματευομένων* (Rios 45, 16; Macran 127, 9).

Aristoxenos geht aus von zwei Arten (*ἰδέαι*) der Stimmbewegung, der „ununterbrochenen" (*συνεχής* bzw. *λογική* lat. continua, indiscreta) und der „intervallischen" (*διαστηματική* bzw. *μελῳδική*, lat. discreta: A 8ff.). Dieses betrifft die Unterscheidung zwischen Sprech- und Singstimme, wobei zu beachten ist, daß sich hier sowohl die Zeitbewegung (*κίνησις κατὰ χρόνον*) als auch die Raumbewegung (*κίνησις κατὰ τόπον*, d.h. die Bewegung nach Höhe und Tiefe), verschränken. Tonhöhe (*τάσις*) bestimmt Aristoxenos als Ruhe der Stimme (*ἠρεμία τῆς φωνῆς*) und nicht wie jene, die er kritisiert als ein Auf- und Absteigen (*ἐπίτασις, ἄνεσις* A 13). Die anschließende Definition des Tons, die den Auftakt für die Begriffs-Trias Ton (*φθόγγος*) – Intervall (*διάστημα*) – System (*σύστημα*) bildet, lautet: kurzgefaßt ist der *φθόγγος* ein Fall der Stimme auf eine einzige Tonhöhe:

op. cit. A 15: *συντόμως οὖν εἰπεῖν φωνῆς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν ὁ φθόγγος ἐστί* (da Rios 20, 16; Macran 107, 21; lat. Übers. von A. Gogavinus, Venedig 1562: „ac ut compendio dicatur uocis casus in unam tensionem est sonus" [ed. R. Westphal, *Aristoxenos*..., II, 10]).

In der intervallischen Stimmbewegung – und nur in ihr kommen *φθόγγοι* vor –, die jeweils auf bestimmte Tonhöhen festgeschrieben ist und gleichsam unmerklich von einem solchen Stand-Punkt zum nächsten fortschreitet, wird der Ton erklärt als ein Fall der Stimme auf eine einzige Tonhöhe, d.h. aus der Fortschreitung der intervallischen Stimmbewegung wird ein einzelner ‚Punkt' isoliert und als ‚Ton' vorgestellt. „Fall" dürfte hier weniger in der grammatikalischen Bedeutung als Kasus, also im Sinne der casus obliqui und des casus rectus, oder als Flexion zu verstehen sein, als vielmehr konkret als Fallen (und dann Verharren) auf eine Tonhöhe wie auch abgeschwächt als Sachverhalt, wie z.B. etwas „der Fall ist". Die genaue Bedeutung ist schwer wiederherzustellen, da *πτῶσις* in mus. Zusammenhang hier bei Aristoxenos wie auch bei den anderen Autoren nur in der *φθόγγος*-Definition genannt, nicht aber erklärt wird (außer in einer eher noch weiter verdunkelnden Anm. von Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.*, ed. Düring 86, 16). Der kurzen Nominaldefinition läßt Aristoxenos in einem weiteren Satz eine Erläuterung folgen, deren Verständnis allerdings durch einen gerade an dieser Stelle makulierten Text erschwert ist:

op. cit. A 15: *τότε γὰρ φαίνεται φθόγγος εἶναι τοιοῦτος οἷος εἰς μέλος τάττεσθαι ἡρμοσμένον ἑστάναι ἐπὶ μιᾶς τάσεως* (vgl. da Rios 20, 17; Macran 107, 22).

Die Übersetzung könnte lauten: „Dann nämlich scheint ein Ton auf einer einzigen Tonhöhe festzustehen, sobald er so beschaffen ist, daß er in ein zusammengefügtes Melos gestellt wird". Doch konjizieren die Ausgaben (Meibom, Marquard, Westphal, Macran) zwischen *ἡρμοσμένον* und *ἑστάναι*: *ὅταν ἡ φωνὴ φανῇ*. Dadurch ergibt sich: „Dann nämlich scheint ein Ton von der Beschaffenheit zu sein, daß er sich in ein zusammengefügtes Melos einordnet, wenn die Stimme auf einer einzigen Tonhöhe zu stehen scheint" (diese Konjektur auch original beim Anon. Bellermann XLVIII, ed. Najock 102, 9). Die Unsicherheit des Textes scheint sich auch in den aus Aristoxenos übernommenen Definitionen fortzupflanzen. An erster Stelle ist zu nennen, daß die Erweiterung der Nominaldefinition um ein *ἐμμελής* (emmeles) entweder auf *πτῶσις* oder auf *φωνή* bezogen wird, wodurch entweder ein emmelischer Fall oder, was präziser sein dürfte, eine emmelische Stimme angenommen wird (vgl. dazu unten IV. (3) u. (4) *ἐναρμόνιος φωνή*), z.B.:

Kleoneides, *Introd. harmonica* I: *Φθόγγος μὲν οὖν ἐστι φωνῆς πτῶσις ἐμμελὴς ἐπὶ μίαν τάσιν* (JanS 179, 9);
Bakcheios, *Introductio artis musicae* I, 4: *φθόγγος ... ἐστὶ ... φωνῆς ἐμμελοῦς πτῶσις ἐπὶ μίαν τάσιν* (JanS 292, 15), vgl. u.a. Sextus Empiricus, *Adversus musicos* XLII (ed. Mutschmann-Mau 172, 6; dort statt *ἐπί*: *ὑπό*); beide Versionen bei Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.* (ed. Düring 86, 9).

Beide Möglichkeiten werden auch im Lat. aufgegriffen; Boethius schließt sich der ersten:

De inst. musica (um 500) I, 8: Sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem (ed. Friedlein 195, 2),

Gaffori der zweiten an:

Theorica musicae (Mailand 1492) II, 3: sonum quem Graeci phtongum a similitudine loquendi [dazu unten V (1)] nominant emelis seu modulatae uocis casum in una intentionem (in der Schrift *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, [1500] Mailand 1518, I, 2, heißt es anstelle von intentio: extensio, was in Zusammenhang jener von Aristoxenos [A 8ff.] kritisierten Auffassung stehen könnte, daß dem Ton eine räumliche Ausdehnung [Breite] zugesprochen worden ist; extensio verwendet auch Zarlino, *Dimostrazioni harmoniche*, Venedig 1571, I, 1, p. 19: „Il Suono esser cadimento di uoce atta alla modulatione, fatto sotto una estensione").

Wie auch immer diese Nuancierungen im einzelnen voneinander abweichen, gemeinsam ist ihnen, daß sie *φθόγγος* in seiner spezifisch mus. Bedeutung und Geltung herzuleiten bestrebt sind, daß er, mit den Worten Zarlinos (loc. cit.), als „suono definito" herausgestellt wird. Die fragmentarische Überlieferung der aristoxenischen *Elementa* gibt über die knappe, aber stets wieder aufgegriffene Bestimmung des *φθόγγος* hinaus keinen weiteren Aufschluß. B 36 wird noch programmatisch angemerkt, über die Töne sei zu handeln dahingehend, ob sie bestimmte Tonhöhen (*τάσεις τινες*) sind oder Funktionen (Bedeutungen, *δυνάμεις*) und was Funktion ist. Die Ausführung dieses Programms ist nicht erhalten. Doch meint *δύναμις* des *φθόγγος* wohl (ähnlich der vis und der qualitas des sonus musicus in der *Musica Enchiriadis*, GS I 154b, 156a) die Abhängigkeit des jeweiligen *φθόγγος* von seiner Stellung im Tetrachord (vgl. B 40, ed. da Rios 50, 4, die oben III. zit. Stelle aus Kleoneides, bes. auch II u. XII, JanS 181, 10 u. 207, 10, sowie Aristides Quintilianus I, 6, ed. Winnington-Ingram 7, 16).

(3) Eine weitere Tondefinition – ebenfalls eine Hauptquelle für spätere Übernahmen – stammt von Klaudios Ptolemaios, *Harmonica* (Mitte 2. Jh. p. Chr.) I, 4 (ed. Düring 9f.). Im Unterschied zu Aristoxenos versucht er

φθόγγος nicht als einen Punkt der Stimme zu erklären, sondern als SPEZIES DES ALLGEMEINEN BEGRIFFS TON (→ Psophos). Zwar ist auch bei ihm wie bei Aristoxenos die Urteilsinstanz über die Töne die Zuträglichkeit für das Gehör (εὔφοροι τυγχάνουσιν πρὸς ἀκοήν), aber er fordert von den eigentlichen (οἰκεῖοι), d.h. dem Harmonischen nicht fremden (ἁρμονικῆς ἀλλότριοι) Tönen, daß sie durch Definition (ὅρῳ) und Ratio (λόγῳ) wissenschaftlich erfaßt werden können. Die Töne (Schälle, ψόφοι) werden zunächst eingeteilt in solche gleicher Spannung (ἰσότονοι) und solche ungleicher Spannung (ἀνισότονοι); damit ist wiederum die Tonhöhe angesprochen. Die Töne ungleicher Spannung werden weiter unterteilt in ununterbrochene (συνεχεῖς) und abgegrenzte (διωρισμένοι), womit die Ausprägung des Übergangs vom einen zum nächsten Ton bezeichnet ist, ähnlich dem Unterschied der Regenbogenfarben (τῆς ἴριδος χρώματα) zum Aneinandersetzen unvermischter und unvermengter Farben. Töne der ersten Art begegnen z.B. beim Brüllen der Rinder oder beim Heulen der Wölfe. Erst die Töne dieser zweiten Art sind φθόγγοι, weil φθόγγος – so lautet die Definition – ein Ton ist, der ein und dieselbe Spannung behält:

op. cit. I, 4: ὅτι φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχων τόνον (ed. Düring 10, 18).

Deshalb ist auch jeder φθόγγος für sich genommen ohne logos (ἕκαστος ἄλογος), ein einziger (εἷς) und von sich selbst ununterschieden (πρὸς ἑαυτὸν ἀδιάφορος). Um aber eine Relation (πρός τι) bilden zu können, bedarf es nicht der Identität (1:1), d.h. des einzelnen Tons, sondern des Intervalls. Indem Ptolemaios den φθόγγος unter der Kategorie der Relationalität betrachtet, ist einerseits ein Problem aufgeworfen, das die Musiktheorie immer wieder beschäftigte, das hier aber nicht näher belegt zu werden braucht, ob nämlich der Einklang (unisonus, univocus) als ein Ton oder als ein Intervall zu erachten ist; denn im Lichte der Relation ist jeder einzelne φθόγγος ein Einklang. Andererseits ergibt sich eine Antwort darauf, daß der Ton für sich genommen kein Intervall ist. Denn es kann sich dort, wo der Ton nicht nur isoliert aufgefaßt wird, die Grenze des Tons zum Intervall verwischen. Die hinter diesem Problem liegende grundsätzliche Frage ist die nach dem Zusammen- bzw. Auseinanderfallen der Bedeutungen von λόγος und διάστημα (vgl. I. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik* [Göteborgs Högskolas Årsskrift XL], Göteborg 1934, 177). Daß unter φθόγγος auch das KLEINSTE INTERVALL verstanden wurde, zeigt Anon. Bellermann XXI, der ihn als erstes unter den Intervallen gelten lassen will, da er der kleinste und unteilbar ist und selbst alles mißt:

πρῶτος δέ ἐστιν ἐν τοῖς διαστήμασι φθόγγος, καθὸ ἐλάχιστός τέ ἐστι καὶ ἀμερὴς καὶ αὐτὸς πάντα μετρῶν (ed. Najock 80, 6); vgl. den vom Intervall her begriffenen Ton bei Calcidius, *Comm. in Plat. Tim.*, 4./5. Jh., XLIII: diastematum porro ipsorum partes φθόγγοι sunt, qui a nobis vocantur soni. hi autem soni prima sunt fundamenta cantus (ed. F. G. A. Mullach, *Fragmenta Philosophorum Graecorum* II, 190bf.).

Dem widerspricht jedoch die Differenzierung von Bakcheios, der (mit Aristoteles) die Diesis als kleinstes Intervall, den φθόγγος hingegen als kleinsten Teil des „Melodierenden" angibt:

op. cit. I, 7f.: τί οὖν ἐστιν ἐλάχιστον τῶν μελῳδουμένων; – Φθόγγος. Τί δέ ἐστιν ἐλάχιστον τῶν διαστημάτων; – Δίεσις (JanS 292, 22).

Sofern φθόγγος nicht als bloße Quantität (ποσότης), sondern als Teil des harmonischen Gefüges erscheint, tendiert er dazu, als Intervall aufgefaßt zu werden, indem er gleichsam für die Maßeinheit genommen wird. Daran schließt sich auch die Frage der emmelischen bzw. ekmelischen Töne (φθόγγοι ἐμμελεῖς bzw. ἐκμελεῖς) an, die oben IV. (3) schon berührt wurde und die bei Ptolemaios (I, 7, vgl. den Kommentar von Porphyrios, ed. Düring 113) fortgeführt wird, da ein einzelner Ton nur schwer als mus. zu definieren ist; denn allein der mus. Kontext, garantiert die zweifelsfreie Sonderstellung des sonus musicus. Porphyrios bemängelt an der ptolemäischen Definition, daß sie nicht präzis (ἀκριβής) ist, da die Teile sowohl der ununterbrochenen Stimme (συνεχοῦς φωνῆς) als auch der einfachen (ἁπλῶν) und nicht „melodierenden" Töne (μὴ μελῳδουμένων ψόφων) miteingeschlossen sind (ed. Düring 87, 9), mithin daß sie trotz der vorgenommenen Einteilungen zu weit gefaßt ist. Aber auch einer Reduktion des φθόγγος-Begriffs auf die bloße Tonhöhe tritt er entgegen, da sie verkennt, daß φθόγγος eine species des ψόφος ist:

Comm. in Ptol. harm. (3. Jh. p. Chr.): οἱ μὲν οὖν ἄλλοι πᾶσαν τάσιν τῶν ψόφων φθόγγους καλεῖν εἰώθασιν … γενικώτατον μὲν γὰρ εἶναι τὸν ψόφον, τούτου δ' εἶδός τι τὸν φθόγγον (ed. Düring 81, 25).

Daß Tonhöhe und φθόγγος identifiziert wurden, bestätigt Kleoneides:

op. cit. II: καλοῦνται δὲ αἱ τάσεις καὶ φθόγγοι (JanS 181, 7).

(4) Vom mus. Element φθόγγος sind bei den Autoren der griech. und byzant. Musiktheorie noch weitere Bestimmungen erhalten. Sie zeigen den Versuch, ÜBER DIE ALLEINIGE TONHÖHENBESTIMMUNG, wie sie in den grundlegenden Definitionen von Aristoxenos und Ptolemaios vor Augen tritt, HINAUSZUGEHEN. Während etwa Porphyrios neben der ptolemäischen und der aristoxenischen noch eine weitere Tonhöhenbestimmung überliefert, die bei den Pythagoreern üblich gewesen sein soll:

op. cit.: φθόγγος ἐστὶ ψόφος κατὰ μίαν τάσιν ἐκφερόμενος (ed. Düring 86, 7: „φθόγγος ist ein Ton, der hinsichtlich einer einzigen Tonhöhe herausgebracht wird"),

gibt Aristides Quintilianus (*op. cit.* I, 6) fünf Verschiedenheiten von Tönen an: eine erste bezüglich der Tonhöhe (τάσις), eine zweite hinsichtlich der Zugehörigkeit zu einem Intervall (κατὰ διαστήματος μετοχήν), eine dritte hinsichtlich der Zugehörigkeit zu einem oder zwei Systemen (κατὰ συστήματος), eine vierte hinsichtlich der Stimmlage (Klangraum, κατὰ τὸν τῆς φωνῆς τόπον), schließlich eine bezüglich des Ethos (κατὰ τὸ ἦθος). Gaudentios fächert den Ton nach Mitteilung der aristoxenischen Definition dreifach auf: Akzidenzien des Tons sind Farbe, Ort (Stimmlage), Zeit:

Introd. harmonica (um 200 p. Chr.): συμβέβηκε δὲ τῷ φθόγγῳ χροιὰ τόπος χρόνος (JanS 329, 11).

Damit ist einbezogen, was bei den anderen Autoren unberücksichtigt bleibt, daß nämlich Töne gleicher Höhe und Dauer sich dennoch kraft ihrer Färbung voneinander abheben können. Eine Fülle verschiedener Definitionen diskutiert schließlich M. Bryennios, *Harmonica* (um 1300) I, 4. Neben den schon IV. (1), (2) u. (3) erwähnten nennt

er *φθόγγος* einen aktualen, d. h. erklingenden Ton (*ψόφος κατ᾽ ἐνέργειαν*, ed. Jonker 90, 28), worin sich die Vermischung von *ψόφος* und *φθόγγος* erneut bekundet. In einer weiteren Definition wird *φθόγγος* von ihm als eine ‚enharmonische' Tonhöhe des Klangs (*φωνῆς*) bezeichnet; ‚enharmonisch' heiße der Klang, wenn über einem hohen Ton ein höherer und unter einem tiefen ein tiefererer gefunden werden kann und dieser Ton selbst der mittlere ist… Deshalb werde *φθόγγος* nicht jeder Klang, auch nicht die Tonhöhe jedes Klangs genannt:

op. cit. I, 4: *φθόγγος ἐστὶ φωνῆς ἐναρμόνιος τάσις. ἐναρμόνιος δὲ λέγεται, ἐπὰν δύναιτο καὶ τοῦ ὀξέος ὀξύτερος εὑρεθῆναι καὶ τοῦ βαρέος βαρύτερος καὶ ὁ αὐτὸς οὗτος καὶ μέσος ἐστίν… διὰ τοῦτο οὖν φθόγγος εἶναι λέγεται οὐ πᾶσα φωνὴ οὐδὲ πάσης φωνῆς τάσις* (ed. Jonker 88, 20; dieser Gedankengang ist wörtlich Theon von Smyrna ⟨de musica II⟩, 1. Hälfte 2. Jh. p. Chr., entnommen, ed. J. Dupuis, Paris 1892, 80, 5; Dupuis übers. *φωνή* mit voix, Jonker mit sound).

Hier wird zum einen noch einmal deutlich, wie eng beieinander die Grundbegriffe *φωνή* und *φθόγγος* liegen und wie eine Übersetzung kaum möglich ist, zum anderen, welche Schwierigkeiten es bereitete, aus dem Tonhöhenspektrum des akustischen Bereichs, ja aus dem vergleichsweise begrenzten Spektrum der menschlichen Stimme die Töne herauszukristallisieren, die erst das Tonsystem konstituieren und nicht selbst schon durch ein gegebenes Tonsystem konstituiert sind.

V. In der lat. verfaßten Musiktheorie, speziell der des Mittelalters, wird phthongus, sofern er übersetzt wird, mit SONUS wiedergegeben. Die Begriffsgeschichte des phthongus mündet spätestens bei Martianus Capella (2. Hälfte 4. Jh. p. Chr.) und Boethius (um 500) in die von sonus ein. Schon früher übersetzt Vitruv (1. Jh. a. Chr.) *φθόγγοι* mit sonitus:

De architectura V, 4, 5: Sonitus, qui graece *φθόγγοι* dicuntur, in unoquoque genere sunt X et VIII, e quibus VIII sunt in tribus generibus perpetui et stantes, reliqui X… sunt vagantes (ed. Fensterbusch 218; vgl. V, 4, 9).

(1) Da in sonus *ψόφος* und *φθόγγος* aufgehoben sind, wird bei vielen Autoren das griech. Wort phthongus zur PRÄZISIERUNG DES SONUS MUSICUS, HARMONICUS, DISCRETUS o. ä. beibehalten. Boethius definiert (in Anlehnung an Aristoteles, *De anima* B 8) sonus (griech. *ψόφος*) folgendermaßen:

De inst. musica (um 500) I, 3: Idcirco definitur sonus percussio aeris indissoluta usque ad auditum (ed. Friedlein 189, 22).

Dieser physikalischen Bestimmung läßt er kurz darauf die mus. folgen, wobei er sich implizit der aristoxenischen Definition des *φθόγγος* bedient. Jetzt (nunc) will er nicht mehr wie an der erstgenannten Stelle den sonus allgemein (generalem) bestimmen, sondern nur den sonus, der griech. *φθόγγος* genannt wird. Der Zusatz des Boethius, daß der phthongus so genannt werde aufgrund der Analogie zum Sprechen (a similitudine loquendi), d. h. *φθέγγεσθαι*, ist in seiner Herkunft nicht klar, meint aber die Bedeutung von *φθέγγεσθαι* als Reden (auch in der griech. Musiktheorie spielt die sprachliche Seite gelegentlich noch in die Bedeutung von *φθόγγος* mit hinein, so wenn Bakcheios zwei Genera von *φθόγγοι* unterscheidet, nämlich die „emmelischen" [*ἐμμελεῖς*] und die „prosaischen" [*πεζοί*], JanS 307, 5):

op. cit. I, 8: sonus igitur est vocis casus emmeles, id est aptus melo, in unam intensionem. Sonum vero non generalem nunc volumus definire, sed eum, qui graece dicitur phthongos, dictus a similitudine loquendi, id est *φθέγγεσθαι* (ed. Friedlein 195, 2; die oben IV. (3) gegebenen Differenzierungen des Tons nach Ptolemaios finden sich bei Boethius V, 5 f.).

Sofern phthongus als Präzisierung des sonus im Sinne von sonus musicus o. ä. genannt ist, erschöpfen sich die Aussagen der mittelalterlichen Musiktheorie im großen und ganzen in der Explikation der boethianischen Definition (z. B. Hucbald, *De harmonica inst.*, Ende 9. Jh., GS I, 107b–108b); sie gehen jedenfalls im Kern über die in III. und IV. angeführten Bestimmungen nicht hinaus, wie stellvertretend Martianus Capella zeigen mag:

De nuptiis Philologiae et Mercurii (2. Hälfte 4. Jh. p. Chr.) IX: phthongos sonos dicimus; verum phthongus dicitur vocis modulatae particula una intentione producta. est autem intentio, quam dicimus tasin, qua vox consistit ac perseverat sonus. phthongos vel speciatim vel generaliter appellatur; sed generaliter vocabulum, specialiter *ἰδιαίτατα* Graia voce perhibetur (ed. Dick 501, 3; daraus Remigius, GS I, 69b).

Jene, die nicht begreifen wollen, daß es in der Musik nicht bloß irgendwelche soni gibt, sondern nur soni discreti, erregen den Zorn von Johannes Affl.:

De musica (um 1100) IV: Solus dumtaxat discretus [sonus], qui etiam phthongus vocatur, ad musicam pertinet. Est enim musica nihil aliud quam vocum motio congrua. Haec autem contra idiotas praecipue diximus, quo illorum compesceremus errorem, qui quemlibet sonum esse musicum stulte autumant (CSM 1, 58).

(2) Dennoch erhält phthongus in der mittelalterlichen Musiktheorie neue Bedeutungen, die allesamt im Zusammenhang mit den terminologischen Überschneidungen im mus. Elementarbereich stehen.

(a) Wider Erwarten gebraucht der eben V. (1) zit. Johannes Affl. phthongus auch im Sinne von TONART:

op. cit. X: Quos autem nos modos vel tropos nominamus, Graeci phtongos vocant (CSM 1, 77, vgl. 81: phtongos, id est tonos).

Diese mehrfach anzutreffende Wortverwendung (z. B. Gobelinus Person, ed. H. Müller, KmJb XX, 1907, 186b; Conrad von Zabern, ed. Gümpel 74 f.; Ramus de Pareja, ed. J. Wolf, BIMG II, 6; Adam von Fulda, GS III, 354b) ist keineswegs bloß ein Mißverständnis, wie ja auch dtsch. ‚Tonart' rein sprachlich betrachtet zunächst nichts anderes bedeutet als species (*εἶδος*) des Tons. (Anderes ist dagegen gemeint mit ‚Ton-leiter' bzw. Skala). Diese Problematik gehört indessen der Begriffsgeschichte von *τόνος*/tonus an (dabei ist es von Belang, daß dtsch. Ton ursprünglich nicht auf dieses griech.-lat. Wort zurückgeht, sondern auf mhd. don). Jedoch waren schon in der griech. musiktheor. Literatur *φθόγγος* und *τόνος* eng zusammengerückt, wie aus Ptolemaios hervorgeht, demzufolge beider Unterschied allein darin besteht, daß die so genannte Tonart zusammengesetzt ist, während der *φθόγγος* es nicht ist, gleichwie die Linie im Verhältnis zum Punkt:

Harmonica (Mitte 2. Jh. p. Chr.) II, 7: *μόνῳ γὰρ διαφέρει φθόγγου ὁ οὕτω λεγόμενος τόνος τῷ σύνθετος εἶναι παρ' ἐκεῖνον ἀσύνθετον, καθάπερ γραμμὴ παρὰ σημεῖον* (ed. Düring 57, 16; vgl. auch Kleoneides, *Introd. harmonica*, Anfang 2. Jh. p. Chr., XII, JanS 202, 6).

(b) Phthongus wird nicht nur wie IV. (3) für das kleinste Intervall angenommen, sondern prononciert für den GANZTON (epogdoos); auch hier überschneiden sich die Bedeutungen von phthongus und *τόνος*/tonus:

Georgius Anselmus Parmensis, *De musica* (um 1434): Verum quantitas vocis quam phtongon cognominant in epogdoa consistere docuit in multis experientiis (ed. Massera 84); cum vero sit phtongus, in quo prima vis omnis harmonica preful-citur, in epogdoa consistens... (87; et passim); etenim phtongus, quo diapente elongatur a diatessaron, inter eos coniungit (110); vgl. auch die Distinktionen der *Musica Enchiriadis* IX zwischen phthongus, sonus, epogdoos und tonus (GS I, 159a f.).

(c) Phthongus wird in der Bedeutung von Einzelton (s. oben III.) oder Ganzton (V. (1) (b)) und Element (IV. (1)) in die mus. Grammatik bzw. Rhetorik übertragen und als PARTIKEL DER GRAMMATISCH-RHETORISCHEN FÜGUNG der Musik verstanden. Während zu Beginn der *Musica Enchiriadis* (GS I, 152a) die harmonische Folge phthongus – diastema – systema (vgl. oben IV. (2)) in Analogie zu der grammatischen Folge littera – syllaba – verbum u. nomen – oratio gesetzt wird, heißen andernorts – ähnlich wie neuma – der kleinste Teil oder Zusammensetzungen des mus. Abschnitts (der mus. ‚Zeile') ebenfalls phthongus (z. B. in einer Folge phthongus (littera musicalis, auch: neuma) – syllaba musicalis (neuma) – cantus (cantilena));

vgl. *Quatuor principalia musicae* (nicht vor 1380): Neupma multipliciter accipi potest, scilicet pro simplici pthongo, id est sono. Aliquando pro designatione cantus syllabae... et aliquando accipitur neupma pro toto cantu... (CS IV, 233b);
Georgius Anselmus Parmensis, *op. cit.*: Componitur vero cantilena ex phtongis et eorum partibus, qualiter sillaba ex litteris, et ex sillabis dictio, et ex dictionibus oratio. Neque omnino phtongus unica constat voce, sed ex duabus aut pluribus consonis (ed. Massera 109f.).

(3) (a) Bedingt durch den authentischen Rückgriff auf die antiken Autoren, besinnt sich das Musikschrifttum der Renaissance und des Humanismus noch ein letztes Mal verstärkt auf den Begriff phthongus. Während Zarlino und Gaffori dabei hauptsächlich an Aristoxenos anknüpfen, stellt sich Salinas mehr in die ptolemäische Tradition. Die umfangreicher als im Mittelalter angelegten Erörterungen basieren zwar auf einer breiten Kenntnis der antiken Literatur, rekapitulieren aber im wesentlichen nur die TRADITIONELLEN GESICHTSPUNKTE. Der Hauptakzent liegt auf der Erklärung der überkommenen Definitionen. Selbst Zarlino, der sich mit einer einzigen Rücksicht (rispetto) der antiken *φθόγγος*-Definition nicht zufriedengeben will, führt als Alternative nur an, was aus Gaudentios (zit. oben IV. (4)) schon bekannt ist.:

Dimostrazioni harmoniche (Venedig 1581) I, 1: Onde douete sapere, che tre cose accadono intorno al Suono: la prima è il Luogo: la seconda il Tempo: & la terza il Colore, diremo cosi (19).

Gleichsam in einer Rückschau auf die Geschichte des Begriffs phthongus faßt H. Glareanus die verschiedenen Aspekte kurz zusammen:

Isagoge in musicen (Basel 1516) V: Seuerinus libro primo. Phthongus, inquit, est uocis casus emmeles, id est, aptus melo in unam intensionem. Alij Phthongum definiunt unam quandam partem minimam meli. Alij nerui unius certum quendam strepitum, nonnulli sonum, unum & eundem tenentem tonum, ut Ptolemaeus. Sane sicut numeri, unitas. lineae, punctum. & momentum, temporis. ita harmoniae principium est Phthongus; uox quidem indiuidua, elementorum hoc in negocio fungens uicem, ex quo omne melos constat, & in quem resoluitur. Emmeles uero phthongi sunt, qui inuicem copulati, uocem reddunt auribus aptam, quod si contra, ecmeles uocant (fast wörtlich auch *Dodekachordon*, Basel 1547, I, 9, p. 23).

In das sich ausbreitende nationalsprachliche Musikschrifttum wurde der Begriff phthongus nicht mehr übernommen. Die Begriffsgeschichte von phthongus als dem unteilbaren, einheitlichen mus. Element Ton endet, auch wenn dies authentisch nicht belegbar ist, mit der Entdeckung der Obertöne, gleichsam einer Kernspaltung auf mus. Gebiet. Unabhängig davon ist es, daß der Ton für den Musiker auch weiterhin monadischen Charakter trug.

(b) In der Folgezeit schrumpft die Bedeutung von phthongus auf lexikalische Übersetzungen zusammen (vgl. BrossardD, 1703; GrassineauD, 1740; zit. oben I.):

WaltherL (1732): Phthongus, pl. phthongi, [lat.] *φθόγγος* pl. *φθόγγοι* [gr.] ein Klang, Klänge, it. eine Saite, Saiten (479; die Nebenbedeutung Saite ist schon im Griech. belegt, vgl. Dio Chrysostomus, 1./2. Jh., X, 19, ed. Cohoon I, 432).

Danach begegnet phthongus nur noch als GEGENSTAND DER MUSIKGESCHICHTSSCHREIBUNG, sei es wie bei G. B. Martini, der sich der Bedeutung von phthongus als Tonart anschließt (*Storia della Musica* I, Bologna 1757, 398, 491, 506), sei es wie bei J. N. Forkel, wo er „Von den Klängen" in der griech. Musiktheorie handelt:

Allgemeine Geschichte der Musik I, Lpz. 1788: Im weitläuftigen Verstand ist Klang, alles was hörbar ist, und in dieser Rücksicht wird er vom *Ptolemaeus* mit dem allgemeinen Namen *Ψόφος* (strepitus) genannt. In soferne aber dieses Geräusch einer Verschiedenheit in Absicht auf Höhe und Tiefe fähig ist, wird es auf zweierley Art unterschieden; einmal, wenn die Höhe und Tiefe unbestimmt, und zweytens, wenn sie bestimmt ist. Im ersten Fall wird er vom *Aristoxenos Φωνή* (vox) eine Stimme, im zweyten aber *Φθόγγος* (sonus) ein Ton genannt... (318).

Lit.: Die krit. App. u. Komm. d. zit. Ausg. u. Übers.; H. STEPHANUS, Thesaurus graecae linguae, Bd. VIII, hg. von C. B. Hase u. L. Dindorf, Paris 1865; J. H. H. SCHMIDT, Synonymik d. griech. Sprache, 4 Bde, Lpz. 1876–1896; LIDDELL-SCOTT-JONES, A Greak Engl. Lexicon, Oxford [9]1940; E. DIEHL, Fuerunt ante Homerum poetae, Rheinisches Museum f. Philologie LXXXIX, 1940, 93; H. P. GYSIN, Studien z. Vokabular d. Musiktheorie im Mittelalter. Eine linguistische Analyse, Diss. Basel 1958, s. Reg.; H. G. FRISK, Griech. etymologisches Wörterbuch, 2 Bde, Heidelberg 1960–1970, II, 1012; FR. RECKOW, Sonus (HmT-Probeartikel), AfMw XXV, 1968, 271 ff.; J. LOHMANN, Musikė u. Logos. Aufsätze z. griech. Philosophie u. Musiktheorie, hg. von A. Giannarás, Stuttgart 1970, s. Reg.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br. 1974

Polyphon, polyodisch

πολύφωνος, griech., vieltönig, -stimmig, geschwätzig, vielfältig im sprachlichen Ausdruck, davon Substantiv *πολυφωνία*, Vieltönigkeit, -stimmigkeit; lat. polyphon(ic)us, polyphonia; ital. polifonico, polifonia; frz. polyphonique, polyphonie; engl. polyphonic, polyphony; dtsch. polyphon(isch), Polyphonie.
Polyodicus und polyodia, lat. Neologismus (aus griech. *πολυ-*, viel, und *-ῳδικός*, -gesangig, bzw. *-ῳδία*, -gesangigkeit), mehrstimmig bzw. Mehrstimmigkeit (belegt seit A. Kircher, 1650); dtsch. polyodisch, Polyodie.

I. OHNE BEZUG AUF MUS. SATZTECHNIK sind *πολύφωνος* und *πολυφωνία* schon im antiken Griech., neusprachliche Formen des Adjektivs aber auch in nachantiker Zeit gebräuchlich. Sie kennzeichnen dabei sowohl (1) AUSSERMUS. PHÄNOMENE wie (a) VOGELLAUTE, (b) MENSCHLICHE (SPRACHLICHE) ÄUSSERUNGEN und (c) MEHRFACHE ECHOS als auch (2) MUS. PHÄNOMENE wie (a) den TONVORRAT und (b) die KLANGMANNIGFALTIGKEIT von Instrumenten sowie (c) die VIELZAHL DER WEISEN eines Musikautomaten.

II. In bezug auf die Satztechnik werden ‚polyphon(ic)us' und ‚polyphonia' bzw. ihre neusprachlichen Formen zuerst – sporadisch seit um 1300, kontinuierlich seit 1536 – im Sinne von ‚MEHRSTIMMIG' BZW. ‚MEHRSTIMMIGKEIT' im Gegensatz zu ‚Einstimmigkeit' gebraucht.

III. Seit dem frühen 17. Jh. wird der Ausdruck auch im engeren Sinne von ‚VIELSTIMMIG' BZW. ‚VIELSTIMMIGKEIT' gebraucht, nämlich antithetisch zum (bis zu) vierstimmigen „Normal"-Satz, d.h. diesen an Stimmenzahl überbietend.

IV. Möglicherweise schon bei A. Kircher (1650), sicher aber seit Fr. W. Marpurg (1759), der W. C. Printz' Begriff polyodicus (1679) umbenennt, werden ‚polyphonicus' und seine neusprachlichen Formen auch im Sinne von ‚AUS MEHREREN GLEICHBERECHTIGTEN STIMMEN BESTEHEND' gebraucht. (1) Als KRITERIEN DER POLYPHONIE gelten (a) seit H. Chr. Koch (1782–93 und 1802) GLEICHWERTIGE INDIVIDUALISIERUNG DER STIMMEN (zu diesem TECHNISCHEN MERKMAL treten bei Koch und anderen das INHALTLICHE MERKMAL von Ausdruck und Stilzugehörigkeit sowie Aussagen zum WERT DES BEGRIFFS POLYPHONIE FÜR DIE KLASSIFIKATION VON SÄTZEN), (b) seit Mitte 19. Jh. auch die UNTERGEORDNETE BEDEUTUNG DER HARMONIK und (c) in der seriellen Musik (ab Mitte 20. Jh.) die SIMULTANE VERWENDUNG MEHRERER STRUKTUREN. (2) Neben den Unterschieden der Begriffsanwendung bestehen solche des POLYPHONIE-IDEALS. (3) Auch hinsichtlich der ÄSTHETISCHEN FUNKTION VON POLYPHONIE differieren die Polyphoniebegriffe: (a) wird die Polyphonie in der KUNSTMUSIK des 19. und 20. Jh. gefühls- und wirkungsästhetisch abgelehnt oder formalästhetisch gerechtfertigt, (b) so gilt sie in der Jugendmusikbewegung der 1920er Jahre sowie im NS-Schrifttum als „Gebrauchs"- oder „UMGANGSMUSIK" im Sinne Besselers. (4) ‚Polyphonie' wird seit dem 19. Jh. WEITGEHEND SYNONYM ZU ‚KONTRAPUNKT' gebraucht.

V. ‚POLYODISCH' und ‚POLYODIE', (1) im 17. und 18. Jh. SYNONYM MIT ‚POLYPHON' BZW. ‚POLYPHONIE' gebraucht, (2) bezeichnen bei G. Adler ([1911] ²1929) einen SATZ, IN DEM DIE EIGENSTÄNDIGKEIT DER STIMMEN UNGEWÖHNLICHE ZUSAMMENKLÄNGE RECHTFERTIGT.

I. OHNE BEZUG AUF MUS. SATZTECHNIK sind *πολύφωνος* und *πολυφωνία* im antiken Griech., das Adjektiv in neusprachlichen Formen auch in nachantiker Zeit gebräuchlich.

(1) Sie werden dabei zuerst auf AUSSERMUS. PHÄNOMENE bezogen.

(a) Dabei handelt es sich zunächst um VOGELLAUTE, so schon bei Aristoteles (384–322), der gewisse Vögel als „vieltönig" (*πολύφωνοι*) bezeichnet:

De partibus animalium 660ᵃ34: *τῶν δ'ὀρνίθων ἔνιοι πολύφωνοι… πολύφωνοι δ'οἱ μικρότεροι*;
vgl. die Wendung „vieltönig krächzen" (von der Krähe) bei Aratus, *Phaenomena*: *…καὶ ἥσυχα ποικίλλουσα / ὥρῃ ὅθ' ἑσπερίῃ κρώξῃ πολύφωνα κορώνη* (V. 1001 f.);
vgl. auch Plutarchs (46–120 n. Chr.) Bericht von einem „vieler Töne und vieler Sprachlaute mächtigen" (*πολύφωνος καὶ πολύφθογγος*) Eichelhäher, der menschliches Sprechen, Tierlaute und Instrumentenklänge nachahmen konnte: *Moralia* 2.973c: *…θαυμαστόν τι χρῆμα πολυφώνου καὶ πολυφθόγγου κίττης ἔτρεφε, καὶ ἀνθρώπου ῥήματα καὶ θηρίων φθόγγους καὶ ψόφους ὀργάνων ἀνταπεδίδου…*

Bezieht sich das Adjektiv *πολύφωνος* in allen diesen Fällen auf den Lautvorrat einzelner Vögel, so spricht Diodorus Siculus (1. Jh. v. Chr.) mit dem Substantiv *πολυφωνία* von der „Vielfalt der Vogelstimmen" (*ὀρνέων πολυφωνία*), die einer nachahmen könne (2.56).

(b) Auf MENSCHLICHE (SPRACHLICHE) ÄUSSERUNGEN bezogen, begegnet *πολύφωνος* seit Dionysios Halicarnass. (1. Jh. v. Chr.), der in *De compos. verborum* 16 (Sup.) Homer als „*πολυφωνότατος ἁπάντων τῶν ποιητῶν*" (den Dichter mit der größten Mannigfaltigkeit im Ausdruck) charakterisiert. Ähnlich heißt es bei J. P. d'Areschah von dem bedeutenden polnischen Dichter des 19. Jh. „Norwid, das polyphonische Genie" (*Cyprian Norwid. Eine Auswahl aus seinem Werk*, Minden 1907, Vorw., zit. nach Fieguth). Vgl. auch Fr. Gundolf über St. George:

Stefan George (Bln 1920): Den Dauerton, das Zeichen der antiken oder katholischen Dichtgesinnung, hat George – polyphoner, schallender und gedrungener als Hölderlin – endgültig der deutschen Sprache erobert, nicht nur als eine persönliche Begnadung, sondern als eine Gesamt-Lage, als Stil, als Schule (63).

‚Ton' meint hier offenbar nicht Georges „ton", „seelenton", „klangliche stimmung", d.i. der dem Sinn und der Form des Gedichts konvergierende vokalische „Klang" der Verse, sondern umfassender den Stil einer Dichtung. – Die „Verschiedenheit der Ausdrucksweisen" meint *πολυφωνία* in der Schilderung der babylonischen Sprachverwirrung bei Josephus (37–95 n. Chr.):

Antiquitates Judaicae 1.4.3: *εἰς στάσιν δὲ αὐτοὺς ἐνέβαλεν ἀλλογλώσσους ἀπεργασάμενος καὶ ὑπὸ πολυφωνίας ποιήσας ἑαυτῶν ἀσυνέτους εἶναι.*

Plutarch nennt Böotien „ehemals hinsichtlich seiner Orakel stimmenreich" (*πολύφωνος*):

op. cit. 2.411: *…τὴν Βοιωτίαν ἕνεκα χρηστηρίων πολύφωνον οὖσαν ἐν τοῖς πρότερον χρόνοις…*;

den Wein bezeichnet er metonymisch als „geschwätzig" (*πολύφωνος*):

2.715a: *διὸ καὶ πολύφωνος ὁ οἶνός ἐστι καὶ λαλιᾶς ἀκαίρου καὶ φρονήματος ἡγεμονικοῦ καταπίμπλησιν…*

Eusthatius (12. Jh. n. Chr.) erläutert in seinen Homerkommentaren (751 II.) den Ausdruck *τρύζειν* (einen tiefen, murmelnden Ton hervorbringen) durch das Verb *πολυφωνεῖν* (viel tönen, viel sprechen). Auch weitere neusprachliche Belege sind hier anzuführen. So bezeichnet engl. ‚polyphonist' den Bauchredner („one who produces a variety of vocal sounds, a ventriloquist" [*The Oxford Engl. Dict.* VII; s. auch Art. *polyphonical* und *polyphonous*]). Die Assyrologie gebraucht seit 1851 den Terminus polyphone (engl.) für lautlich mehrdeutige Schriftzeichen (Schaeffner 57f.).

(c) Anscheinend seit G. Blancano, *Sphaera mundi seu cosmographia* (Bologna 1620), 436 u. 439, werden MEHRFACHE ECHOS als „polyphon" bezeichnet. A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) II, 256, und *Phonurgia nova* (Kempten 1673), spricht von „polyphonismus", wenn ein Schall durch mehrfachen Widerhall verstärkt wird; und „polyphone" oder „polyacoustic" wird in den *Philosophical transactions of the Royal Society* ([1665ff.], abridged by John Lowthorp and others [1716–56]), ein Hallraum genannt, durch den ein Ton als mehrere Töne gehört wird („one sound may be heared as many" [*The Oxford Engl. Dict.*, Art. *Polyphone*]).

(2) Im Hinblick auf MUS. PHÄNOMENE kennzeichnet der Ausdruck (soweit nicht in satztechnischem Sinn gebraucht) den Tonvorrat oder die Klangmannigfaltigkeit von Instrumenten oder die Vielzahl von Weisen eines Musikautomaten.

(a) Mit Bezug auf den TONVORRAT des Instruments spricht Plutarch von der „Vieltönigkeit der Auloi". Nach seinem Bericht hat Lasos die damalige Musik u. a. dadurch verändert, daß er die „Vieltönigkeit" (*πολυφωνία*) der Auloi zum Vorbild nahm und eine größere Zahl getrennter Tonstufen (im bisherigen Tonsystem ausgesparte?) gebraucht:

op. cit. 2.1141c: *Λᾶσος δ' ὁ Ἑρμιονεὺς... τῇ τῶν αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας, πλείοσί τε φθόγγοις καὶ διερριμμένοις χρησάμενος, εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν.*

Vielleicht im Anschluß an diese Stelle meint M. Mersenne, die Flöte ohne Grifflöcher werde als „monophona" (eintönig) und die mit Grifflöchern als „polyphona" (mehrtönig) bezeichnet:

Harmonicorum libri XII (Paris 1648) II: [tibia] quae cùm esset absque foraminibus, Monophona, si foramina haberet, Polyphona dicebatur (2. Paginierung [= liber novus] 75).

„Polyphone" (engl.) heißt ein lautenartiges Instrument der Elisabethanischen Zeit von derart mannigfaltiger Besaitung und Stimmung, daß Kompos. für dieses Instrument auf keinem anderen gespielt werden können („of so different a stringing and tuning that its impossible to play what is sett to it on a other hand instrument" [F. Prujeane in *12th Report of the Royal Commission on Historical Mss.*, 1655 App. v. 5, zit. nach *The Oxford Engl. Dict.*]). – Wohl eher mit Bezug auf den Ton- (und Register-)vorrat der „großen Orgel" als auf die Satzstruktur vieler Orgelmusik gebraucht der Maler P. Gauguin den Ausdruck polyphon:

Seien Sie überzeugt, daß die farbige Malerei in eine musikalische Phase eintritt. Cézanne, um einen Alten zu zitieren, spielt beständig die große Orgel, was mich sagen ließ, daß er polyphon sei (zit. nach W. Hess, *Dokumente z. Verständnis d. modernen Malerei*, Reinbek 1956, 31).

Hingegen weist das Nebeneinander von ‚polyphon' und ‚polyrhythmisch' in C. Carràs *Manifest d. Töne, Geräusche u. Gerüche* (1913; ibid. 74) auf eine Adaption des satztechnischen Terminus hin, wie auch P. Klee eindeutig das bildliche Äquivalent des „polyphonen" Satzes, d.h. des Satzes aus mehreren gleichberechtigten Stimmen (s. unten IV.), anstrebt (hierzu R. Verdi, *Mus. Einflüsse bei Klee*, Melos XL, 1973).

(b) Die KLANGMANNIGFALTIGKEIT ist in Instrumentenbezeichnungen des 19. Jh. hervorgehoben. So ist ‚polifono' (ital.) der Name eines 1833 erfundenen Instruments, „dessen Ton Klarinetten- und Fagottcharakter hat und aus einem in den anderen übergehen kann" (Mendel-ReissmannL VIII, 1877, Art. *Polifono*). Die Zeitung *Daily News* v. 28.3.1890 bezeichnet eine Orgel, die fast alle Orchesterinstrumente (vor allem Streicher und Holzbläser) imitieren kann, als „polyphonic organ" (*The Oxford Engl. Dict.*, Art. *polyphonic*).

(c) „Polyphon" (dtsch.) heißt – sicher wegen der VIELZAHL DER WEISEN, die es erklingen lassen kann – ein im letzten Viertel des 19. Jh. erfundenes, zuerst „Symphonion" genanntes uhrwerk- oder handgetriebenes Gerät, das jede Melodie spielen kann, wenn die entsprechende Lochscheibe eingeführt wird (nach *The Oxford Engl. Dict.*, Art. *Polyphon*; vgl. A. Hughes, Art. *Polyphon*, in: GroveD, [5]1956).

II. In bezug auf die mus. Satztechnik werden polyphon(ic)us und polyphonia und ihre neusprachlichen Formen zuerst im Sinne von ‚MEHRSTIMMIG' BZW. ‚MEHRSTIMMIGKEIT' gebraucht, der sich als Gegensatz zur Einstimmigkeit herausbildete, wie sie im unbearbeiteten Choral oder Lied wirksam und beispielhaft war. Die Autoren heben dabei teils mehr den quantitativen Aspekt der Stimmenzahl, teils mehr den qualitativen der Satzfaktur oder der beteiligten Stimmarten hervor. Ein Autor namens Johannes stellt um 1300 dem einstimmigen „cantus simplex" die mehrstimmige „polyphonia" gegenüber:

Summa musicae (um 1300) XXIV: Hactenus de cantu simplici dictum est, qui simplex dicitur, quia vel cantatur ab uno, vel a pluribus uno modo... – Polyphonia... nihil aliud est, quam modus canendi a pluribus diversam observantibus melodiam (GS III, 239a).

Diese ist je nach der Stimmenzahl „dyaphonia", „triphonia" oder „tetraphonia" und dabei jeweils entweder „basilica" (Haltetonsatz) oder „organica" (Discantussatz):

Dividitur autem in tres species, scilicet dyaphoniam, triphoniam, et tetraphoniam, id est, in cantum duplicem, triplicem et quadruplicem. – Dyaphonia est modus canendi duobus modis; et dividitur in basilicam et organicam. Basilica est modus canendi duobus modis melodiam, ita quod unus teneat continue notam unam, quae est quasi basis cantus alterius concinentis; alter vero socius cantum incipit vel in diapente, vel in diapason, quandoque ascendens, quandoque descendens, ita quod in pausa concordet aliquo modo cum eo, qui basin observat. Organica dyaphonia est melodia duorum vel plurium canentium duobus modis, ita quod unus ascendat, reliquus vero descendat, et e contra; pausando tum conveniunt maxime in eodem, vel in diapente, vel in diapason (239a/b; zu triphonia und tetraphonia s. 240a/b).

Mit dem Terminus dyaphonia, in Analogie zu dem die Ausdrücke triphonia, tetraphonia und polyphonia gebildet sind, führt der Autor die ins frühe 12. Jh. (Organumtraktat von Montpellier) zurückreichende Tradition der Verwendung von ‚dyaphonia' statt ‚diaphonia' (→ *Diaphonia* III. (3) (b)–(4)) und von ‚biscantus' statt ‚discantus' weiter, eine Tradition, in der das Phänomen des Zusammenerklingens verschiedener Tonstufen nicht mehr qualitativ von deren symphonem Verhältnis (organum; → *Organum* IV. (1)) oder Auseinanderklingen (diaphonia) her oder als „Auseinandergesang" (discantus) bezeichnet wird, sondern quantitativ von der Stimmenzahl her. Diese Sicht bekunden auch die Ausdrücke cantus simplex, duplex, triplex und quadruplex, die ihrerseits mit den Termini organum duplum, triplum und quadruplum der Ars antiqua zu vergleichen sind. W. Odington hingegen, dessen Unterscheidung von harmonia simplex und multiplex der von cantus simplex und polyphonia entspricht, hält an der älteren, qualitativen Deutung von ‚diaphonia' fest und verwendet den Ausdruck als übergeordneten Mehrstimmigkeits-Terminus ohne Rücksicht auf die Stimmenzahl (*Summa de speculatione musicae*, um 1300, CSM 14, 43, 93 u. 127). – Weniger der Oberbegriff von dyaphonia, triphonia und tetraphonia als die Alternative zu dyaphonia ist poliphonia in einem anon. Traktat (wohl Mitte 14. Jh.) in Ms. Brüssel, Bibl. Royale, 10162/66 (15. Jh.), der ein- und mehrstimmige Musik (per se vel cum adiuncto) unterscheidet und erstere auch als „monophonia", letztere als „dyaphonia seu poliphonia" bezeichnet (f. 48). „Dyaphonia" und „poliphonia" differieren zunächst hinsichtlich der Stimmenzahl (vnio duarum bzw. plurium vocum), dann aber auch hinsichtlich der Faktur. Diese gilt in der dyaphonia (dem Guidonischen Organum und dem weitgehend auf Quinten- und Oktavenparallelen beruhenden Stegreifdiscantus des späten 13. Jh.) auch bei „hoketationes, sincopationes, truncationes, notarum interruptiones und fractiones" als wesentlich homorhythmisch (duarum vocum simul in eodem tempore uel quasi eodem prolatarum vnio; finaliter tamen ad vnum aliquid reuertuntur et dayphoniam causant; der dyaphonia dieses Satzes entspricht wohl die weiter unten apostrophierte discordia), wohingegen der poliphonia weitestgehende rhythmische Verschiedenheit der Stimmen zugeschrieben wird – allerdings nur derjenigen „cum discretione mensurabilis", nicht der liturgischen „sine discretione, puta organica":

Dyaphonia est duarum vocum simul in eodem tempore uel quasi eodem prolatarum vnio / Eodem tempore dico propter voces que simul et semel fiunt / a duobus scilicet simul incipientibus et simul desinentibus. Uel quasi eodem dico propter hokettationes / sincopationes / truncationes et notarum interruptiones factas videlicet in mensure equiualentia / Similiter propter fractiones que omnia intercisis fiunt temporibus finaliter tamen ad vnum aliquid reuertuntur et dyaphoniam causant. Est autem quedam dyaphonia grossa vt Guidonis et quedam subtilis vt Franconis et eorum qui ipsum secuti sunt in posteritatem / Est autem Franconis et sequentium. quando scilicet cauetur discordia notabilis vel soni inutilis idemptitas seu iungatio puta continuando plures octauas duas vel tres quintas. vel illas quas. bonas. meliores. optimas. supra retribuimus. vel quas. malas. peiores. pessimas. descripsimus. In Guidonica non hoc omnino cauetur… Poliphonia vero est vnio plurium inter se vocum suaui mixtione iunctarum consonantie diffinitionem retinentium. Amplius poliphonia est gratiosum auricule pabulum que dum cum discretione fit nichil est ibi superfluum nichilque diminutum / sed omnia sibi ita rato ordine respondent non obstante quod hic hoketat / hic vero quasi fila trahat / alter quoque sincopet / et rursum alius quo modo vult frangat vt quasi solemne seriei textura varietate prolationem figurarum et descriptionem in pressa totum reficiat animum / totumque cibet auditum in tantum quod ab omnibus curis abstrahit omnes sensus alios. ipsum etiam intellectum ne aliud intelligat tenet captiuum / et non solum hec que cum discretione mensurabilis est. Verum etiam ea que sine discretione est / puta organica. Illa enim celici cantores ecclesiastici illius scilicet triumphantis ecclesie – Similiter et istius militantis ecclesie nostre psalmos ymnos. que dulces deo cum tripudio decantant / vocis organa huic organo iocundissime immiscentes (f. 54).

Die bisher unter II. zit. Belege scheinen vereinzelt zu sein. Doch von O. Luscinius, *Mvsvrgia seu praxis musicae* (Straßburg 1536) an, der unter der Überschrift *De concentus polyphoni ratione* Notation und Kompositionslehre der mehrstimmigen Musik behandelt, ist eine durchgehende Begriffstradition zu beobachten, die über J.H. Alsted (1610), A. Kircher (1650) und zahlreiche Autoren des 18. und 19. Jh. bis in die Gegenwart reicht. Der Ausdruck polyphonus wird dabei nicht selten als „aus mehreren Stimmen bestehend" erläutert,

so von A. Kircher („Symphoniurga polyphona siue musica ex pluribus composita vocibus" [*Musurgia universalis*, Rom 1650, I, 212], „polyphonia siue plurium vocum concentus" [I, 556]), M. Gerbert („Polyphonia, seu musica consonantia plurium simul vocum" [*De cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, I, 209, vgl. II, 205]), J. d'Ortigue („Harmonie à plusieurs parties" [*Dict. liturgique, hist. et théor. de plain-chant et de musique d'église au moyen-âge et dans les temps modernes*, = *Nouvelle encycl. théologique*, hg. v. J.P. Migne, Bd. XXIX, Paris 1853, Art. *Polyphonie*]). Dieselbe Bedeutung kann auch durch das Epitheton „siue multarum vocum" (Kircher, *op. cit.* II, 23) oder „vielstimmig" (J. Mattheson, *Critica musica*, Hbg 1722, 270; WaltherL, 1732, Art. *Polyphonium* [s. aber auch unten III.]; SchillingE, 1837, Art. *Polyphonisch* [zit. unten]; Mendel-ReissmannL, 1877, Art. *Polyphonie* [zit. unten]) angegeben sein, das allerdings auch im spezielleren Sinn von ‚mehr- als vierstimmig' gebraucht wird (→ *Vollstimmig, vielstimmig, mehrstimmig*).

Demgegenüber erscheint es als eine präzisierende Nuance, wenn O. Luscinius den Ausdruck „concentus polyphonus" durch „id est, ex plurifarijs uocibus compositus" (d.h. „aus mehrerlei Stimmen zusammengesetzt") erläutert (*op. cit.*, Titelbl.); die Verwendung des Ausdrucks plurifarius in den Ausführungen über die einzelnen Stimmen läßt vermuten, daß der Autor die lagenmäßige und satztechnische Verschiedenartigkeit der Satzstimmen im Auge hat:

Voces, e quibus quasi legitimis partibus conflatur cantio, plurifarie, neque in praescriptum numerum redactae (92; angeführt werden Cantus = Discantus, Tenor, Bassus, Altus, Vagans und eine nicht näher bestimmte sechste Stimme).

Einer Verschiedenheit der Stimmen zumindest hinsichtlich der Intervalle, in denen sie sich bewegen, bedarf es aber auch nach Kirchner zu einem nicht bloß „isophonium" oder „monodium", sondern „polyphonium" zu nennenden Satz:

op. cit. I: …nisi singulis vocibus eadem intervalla attribuere velimus, ut tum illud non polyphonium, sed isophonium siue monodium pluribus vocibus cantabile dicendum esset (635).

Seitdem ‚Polyphonie' spezieller den Satz aus mehreren gleichberechtigten Stimmen bezeichnet (s. unten IV.), lebt der bisherige Wortgebrauch (außer im Engl., s. unten) nur noch im ausdrücklich älteren, weiteren, weniger prägnanten Sinne fort; vgl. z.B.:

SchillingE (1837): Polyphonisch... vielstimmig... Streng genommen sollte man nicht jede stimmenreiche oder mehrst. Musik unbedingt eine polyphon. nennen, obschon das Polyphonische im Allgemeinen dem Homophonischen... entgegensteht, oder die Polyphonie (Vielstimmigkeit) der Homophonie (Einstimmigkeit); gewöhnlich auch nennen die Kunstphilosophen und Theoristen nur den Satz einen polyphonischen, in welchem von den einzelnen Stimmen eine jede gewissermaßen eine Art Selbstständigkeit behauptet und durch das Ganze gleichsam die Empfindungen mehrerer Personen zugleich ausgedrückt werden;
Mendel-ReissmannL (1877): Polyphonie heisst im Grunde jede Vielstimmigkeit, und in alter Zeit wurde das Wort nie anders gebraucht als im Gegensatz zur Homophonie, zur Einstimmigkeit. Als in der Entwicklung des Kunstgesanges in der christlichen Kirche allmählig der einstimmige Gesang zunächst fast ganz zurückgedrängt und der mehrstimmige in grosser Mannichfaltigkeit entwickelt wurde, konnte man, ohne sehr inconsequent zu erscheinen, beide Begriffe auf diesen anwenden: man nannte die accordische Führung der Stimmen, durch welche diese gewissermaassen zu einer Stimme vereinigt werden, homophon, und die Schreibweise, bei welcher die Selbstständigkeit jeder einzelnen Stimme möglichst gewahrt wird, polyphon;
E. Kurth, *Grundlagen d. linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil u. Technik v. Bachs melodischer Polyphonie* (Bern 1917): In der Regel spricht man von polyphoner Schreibweise hinsichtlich linear gerichteter Struktur, also... in einem Gegensatz zur akkordlichen, obwohl der Ausdruck: „Polyphonie" selbst nichts anderes als „Mehrstimmigkeit" bedeutet, also an sich auf keinen Gegensatz zur Harmonik weist, die gleichfalls an eine Stimmenmehrheit gebunden ist, wie auch in der Literatur manchmal, wenn auch seltener, das Wort „Polyphonie" in diesem allgemeineren Sinne von Mehrstimmigkeit überhaupt, im Gegensatz zur Einstimmigkeit, gebraucht wird (59, Anm. 1).

Trotzdem gibt z.B. noch G. Schilling seiner keineswegs am Kontrapunkt orientierten Satzlehre ohne terminologische Bedenken den Titel *Polyphonomos od. d. Kunst, in 36 Lectionen sich eine vollständige Kenntnis d. mus. Harmonie zu erwerben* (Stuttgart 1839). Auch R. Wagner gebraucht ‚Polyphonie' wörtlich im Sinne von ‚Mehr-' oder ‚Vielstimmigkeit', und dies durchaus auch an Stellen, an denen er auf die polyphone Schreibweise im engeren Sinn eingeht. So stellt er dem „polyphonischen Kirchengesang", der als Ausdruck des „rein religiösen Geistes des Christentums" aufgekommen sei und den er als „einfach symphonisches Vokalgewebe" beschreibt, den Kontrapunkt gegenüber, der ihm als „erste Regung des immer klarer auszusprechenden reinen Individualismus" erscheint:

Oper u. Drama (1851) III, in: *Sämtl. Schriften u. Dichtungen*, Volks-Ausg. (Lpz. o.J.) IV: Mit dem Erlöschen des rein religiösen Geistes des Christentums verschwand auch eine notwendige Bedeutung des polyphonischen Kirchengesanges, und mit ihr die eigentümliche Form seiner Kundgebung. Der Kontrapunkt, als erste Regung des immer klarer auszusprechenden Individualismus, begann mit scharfen, ätzenden Zähnen das einfach symphonische Vokalgewebe zu zernagen, und machte es immer ersichtlicher zu einem oft nur mühsam noch zu erhaltenden künstlichen Zusammenklang innerlich unübereinstimmender, individueller Kundgebungen (161f.);

und so sieht er im Drama der Zukunft keinen Raum für Individualitäten von so untergeordneter Beziehung zum Drama, daß sie an gemeinschaftlichem Gefühlsausdruck („polyphonische Wahrnehmbarmachung der Harmonie") nur „symphonierend", als bloße „harmonische Unterstützung der Melodie" teilnehmen könnten; vielmehr müsse die Individualität der Beteiligten „in bestimmter, wiederum melodischer Kundgebung... kenntlich" werden:

Fassen wir nun das Drama der Zukunft in das Auge..., so gewahren wir in ihm nirgends Raum zur Aufstellung von Individualitäten von so untergeordneter Beziehung zum Drama, daß sie zu dem Zwecke polyphonischer Wahrnehmbarmachung der Harmonie, durch nur musikalisch symphonierende Teilnahme an der Melodie der Hauptperson, verwendet werden könnten (162);
In der Blüte des lyrischen Ergusses bei vollkommen bedingtem Anteile aller handelnden Personen und ihrer Umgebung an einem gemeinschaftlichen Gefühlsausdrucke, bietet sich einzig dem Tondichter die polyphonische Vokalmasse dar, der er die Wahrnehmbarmachung der Harmonie übertragen kann: auch hier jedoch wird es die notwendige Aufgabe des Tondichters bleiben, den Anteil der dramatischen Individualitäten an dem Gefühlsergusse nicht als bloße harmonische Unterstützung der Melodie kundzugeben, sondern – gerade auch im harmonischen Zusammenklange – die Individualität des Beteiligten in bestimmter, wiederum melodischer Kundgebung sich kenntlich machen zu lassen (164).

Anders als im Dtsch. blieb im Engl. der ältere, nicht spezialisierte Wortgebrauch primär:

GroveD ([5]1956): Polyphony. In the broadest and most fundamental sense of the term polyphony is the simultaneous sounding of two or more notes of different pitch. In practice, however, the adjective „polyphonic" is restricted to part-music, whether vocal or instrumental, which is distinguished by its horizontal outlook from the vertical types of composition scientifically described as homophonic. The distinction between counterpoint and harmony is another way of stating the contrast;
den Fortbestand der älteren Bedeutung im Engl. bezeugen auch Br. Nettls *Notes on the Concept and Classification of Polyphony* (Fs. Fr. Blume, Kassel 1963), wo die „polyphony" nach Rangverhältnis und Motivik der Stimmen klassifiziert wird:

A. Voices equally important
   1. Same material in each voice
      a. at different pitch level – (parallelism)
      b. at different time – (imitation)
      c. at different tempo – (heterophony)
      d. in different forms – (variant-heterophony)
   2. Different materials in each voice – (true counterpoint)
B. One voice important
   1. repetitive accompanying voices
      a. one tone – (drone)
      b. several tones – (ostinato, ground bass)
   2. non-repetitive accompaniment – (monody) (ibid. 250f.)

III. Seit dem frühen 17. Jh. werden ‚polyphon' und ‚Polyphonie' auch im engeren Sinne von ‚VIELSTIMMIG' BZW. ‚VIELSTIMMIGKEIT' gebraucht, nämlich antithetisch zum (bis zu) vierstimmigen „Normal"-Satz, somit ihn an Stimmenzahl überbietend:

J. H. Alsted, *Scientiarum omnium Encycl.* (Herborn 1610, [4]Lyon 1649, engl. Übers. v. J. Birchensha unter d. Titel *Templum mus.*, London 1664): Polyphony or multiplication of cardinal melodies do very much adorn Singing. e. gr. As if there be two, three, or more Basses, Tenor's, Altus's, Discant's, and those placed in certain Quires, according to the Text and Circumstances (70f.);
...Songs of many Voices, or Polyphoniacs: which for their perfection may swell to forty or more Melodies (89);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) I: De vocibus polyphonijs. Diximus in praecedentibus, perfectam harmoniam in quatuor vocum concentu consistere; reliquas verò voces tantùm esse replicatas. Si quis igitur polyphoniam amet, is vnam ex quatuor duplicando, constituet pentaphonium, duas verò duplicando hexaphonium, et tres duplicando heptaphonium constituet (322);
HäuserL ([1828] [2]1833): Vielstimmig, polyphonisch, nennt man den Satz, welcher aus mehr als vier Stimmen besteht;

H. Bellermann, *Der Contrapunkt od. Anleitung z. Stimmführung in d. mus. Compos.* (Bln 1862): Alle mehr als vierstimmige Musik bezeichnet man im Allgemeinen, abgesehen von der Anzahl der Stimmen mit dem Ausdruck mehrstimmig, vielstimmig, polyphon (291).

Einige Autoren denken dabei auch spezieller an Mehrchörigkeit, so z.B. GathyL ([1835] [2]1840):

Art. *Mehrstimmig*: Mehrstimmig nennt man einen Instrumental- oder Vocalsatz, in welchem mehrere Melodien oder Stimmen zugleich ertönen. Sobald derselbe über acht Stimmen hinausgeht, wird er mehrchörig... oder vielstimmig (polyphonisch).

Bei der zuerst in WaltherL (1732) belegten Worterklärung „Polyphonium... eine vielstimmige Komposition" (vgl. Zedler, *Universal-Lexicon* [1741], HäuserL, Mendel-ReissmannL [1877]) ist ungewiß, ob ‚vielstimmig' wie heute „mehr als vierstimmig" oder nur „mehrstimmig" meint; in der Fassung von GathyL klingt dabei die Bedeutung ‚aus mehreren gleichberechtigten Stimmen bestehend' (s. unten IV. (1) (a)) mit:

Polyphonium, ein vielstimmiges Tonstück, z.B. das Finale der großen Oper.

IV. Möglicherweise schon bei A. Kircher (1650), sicher aber seit Fr. W. Marpurg (1759) werden ‚polyphonicus' und seine neusprachlichen Formen auch im Sinne von ‚AUS MEHREREN GLEICHBERECHTIGTEN STIMMEN BESTEHEND' gebraucht. Kircher hat zwar an folgender Stelle unzweifelhaft die polyphone Schreibweise im Sinne dieses Abschnittes im Auge (er bestreitet, daß die Polyphonie die Affekte nicht bewegen könne, auch wenn es oft nicht restlos gelinge):

Musurgia universalis (Rom 1650) I: Hoc tantum polyphonia habet difficultatis, quod vix voces ad tam ingeniosum notarum contextum perfectè exprimendum aptae inueniantur... Quod igitur polyphonia non eos commotionis affectus in animis hominum praestet, eius causa non in ipsam Musicam, sed in phonascorum siue Cantorum imperitiam conijcienda est. Si quis igitur secundum omnes artis regulas concinnatum tetraphonium quoddam pari vocum perfectione exhiberet, eum in concitandis animi affectibus miraculum paraturum nihil dubitarem; sed vt dixi, semper in polyphonijs aliquid hiat, semper aliquid vel taedij vel molestiae adest (561; in margine: Cur Polyphonia non semper affectus commoueat).

Er verwendet auch schon den Ausdruck homophon im modernen Sinn, wenn er von „voces... ὁμοφώνες, siue aequali processu... progredientes", bei denen „semibreuium syncopae" und „fugae" vermieden werden, spricht (ibid. I, 314). Doch stellt er ‚polyphon' und ‚homophon' nirgends als Gegensätze einander gegenüber. Erst H. Bellermann (für den ‚vielstimmig' die „eigentliche und natürliche Bedeutung" von ‚polyphon' ist) charakterisiert (um den von ihm abgelehnten „neueren" Sprachgebrauch zu bestimmen) nicht nur die „homophone", sondern auch die „polyphone Schreibart" durch das rhythmische Verhältnis der Stimmen zueinander:

Der Contrapunct od. Anleitung z. Stimmführung in d. mus. Compos. (Bln 1862): [Die neueren Theoretiker] unterscheiden... eine homophone und polyphone Schreibart. Unter ersterer begreifen sie alle solche Musikstücke, welche hauptsächlich nach der ersten Gattung des Contrapunktes nota contra notam componirt sind, dagegen unter polyphoner alle Fugen und solche Sätze, in welchen die Stimmen sich durch einen verschiedenen Rhythmus mehr einzeln bemerklich machen (292);
Am selben Kriterium orientiert sich wohl auch der anon. Verfasser von *Harmonie od. Kontrapunkt* (MfM IV, 1872), der unter Kontrapunkt die ältere und unter Harmonie die neuere Methode, einen mehrstimmigen Satz herzustellen, versteht und von Homophonie auch bei kontrapunktischen Sätzen spricht: [Die Meister des 16. Jh.] wussten durch Modifikation des Rhythmus und vorherrschende Anwendung der homophonen Satzweise den Kontrapunkt auch der Laune der Scherze anzupassen (37).

Bellermann knüpft dabei nicht an Kircher an, ja meint, daß der „neuere" Sprachgebrauch, den er zuerst in KochL (1802) antrifft, nicht lange vor 1800 aufgekommen sei. Indessen ist dieser eindeutig schon bei Marpurg belegt, der seinerseits in der Tradition von W. C. Printz steht. Printz gebraucht die Termini monodicus und polyodicus und wendet den ersteren auf den Satz mit nur einer Hauptstimme (Principal-Stimme), den letzteren auf den Contrapunct als den Satz aus mehreren gleichberechtigten Stimmen an:

Phrynis od. Satyrischer Componist III ([1679] Dresden u. Lpz. 1696): Monodicum [genus modulandi] ist / wenn der Componist sein Absehen nur auff eine einzige Stimme richtet / und diesselbe nach einer gewissen Weise fortzufahren setzet / die andern aber dazu componiret / wie es ihm ungefehr einkommet / also/ daß sie mit der besagten Prinzipal-Stimme bißweilen gleichmäßig / bißweilen ein wenig anderst fortgehen... Ich wende mich nun zu denen Generibus Modulandi Polyodicis, welche ihr Absehen auff alle Stimmen zugleich haben / und sonsten Genera Modulandi respectu Compositionis, oder insgemein Voce barbarâ Contrapuncti genennet werden (97 u. 131).

Printz scheint einer der ersten zu sein, die den Gegensatz von Monodie und Polyphonie (im Sinne dieses Abschnittes) terminologisch fassen, wenn auch nicht mit diesen Termini. Seine Unterscheidung kehrt, z. T. wörtlich, bei Chr. Nichelmann wieder, der die Polyodie allerdings als von der Harmonik her konzipiert bestimmt (ein Jh. später wird die Polyphonie durch die sekundäre Natur der Harmonik charakterisiert; s. unten (1) (b)) und überhaupt – wie auch Marpurg – spezieller den Gegensatz zwischen Melodien, die zusammen mit ihren Harmonien, und solchen, die ohne jede harmonische Rücksicht erfunden sind, im Auge hat. Marpurg zieht jedoch – und dies muß für den weiteren Sprachgebrauch entscheidend gewesen sein – den Termini polyodisch und monodisch, mit denen er Chorodie und Monodie der Antike verbindet, die Termini polyphonisch und homophonisch vor:

Marpurg, *Hist.-krit. Beytr. z. Aufnahme d. Musik* II, 1 (Bln 1756) nach Nichelmann, *Die Melodie nach ihrem Wesen sowohl, als nach ihren Eigenschaften* (Danzig 1755): Monodisch heißt diejenige [Composition], wenn der Componist sich von der einfach ausgedehnten oder successiven Harmonie dergestalt führen läßet, daß er sein Absehen bloß auf eine Stimme richtet, und hernach die Harmonie dazu machet, so gut er es meinet; polyodisch heißt diejenige, wo der Componist sogleich eine Folge verschiedener Accorde bey sich feste setzet, und die einfache Harmonie oder Melodie hernach aus selbiger zieht (264);
ders., *Krit. Einleitung in d. Gesch. u. Lehrsätze d. alten u. neuen Musik* (Bln 1759): So wie noch heutiges Tages Sachen ohne eine Gegenpartie gesetzet werden, z.B. Trink- und andere Scherzlieder: so machten es auch die Griechen. Nur wird der Unterschied Statt finden, daß heutiges Tages, eine Menge französischer Chansons ausgenommen, die Melodien polyphonisch gedacht werden, und es also niehmals Schwürigkeit setzt, einen Baß dazu zu machen... [Die Monodie] war ein Sologesang, so zu sagen, der der Polyodie, d. i. wenn das ganze Chor sich mit vereinten Stimmen hören ließ, entgegengesetzt war. Wir bemerken bey dieser Gelegenheit, daß die Redensarten: monodisch und polyodisch in der Composition verfahren &c. deren man sich heutiges Tages manchesmahl bedienet, hiernach zu verbeßern, und an ihre Stelle die Ausdrücke: homophonisch und

polyphonisch oder symphonisch verfahren &c. zu setzen sind. Printz hat uns zu diesen Redensarten verführt (234).

Die nächsten Belege finden sich bei H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung z. Kompos.* (Lpz. u. Rudolstadt 1782–93) III, Register; *Mus. Lexicon* (1802), Art. *Polyphonische Schreibart, Styl, Schreibart* und *Hauptstimme* (s. unten (1) (a)); an der zuletzt genannten Stelle beruft er sich dabei auf den Sprachgebrauch einiger ungenannter Tonlehrer (Marpurg?), der sich also noch nicht durchgesetzt hat – dies geschieht offenbar erst durch Koch. Die Belege seit Koch spiegeln allerdings unterschiedliche Einschätzungen der Kriterien, der Ideale und der Funktion von Polyphonie wider.

(1) Als Kriterien der Polyphonie gelten zuerst (a) die gleichwertige Individualisierung der Stimmen, (b) seit Mitte 19. Jh. auch die untergeordnete Bedeutung der Harmonik und (c) in der seriellen Musik (ab Mitte 20. Jh.) die simultane Verwendung mehrerer Strukturen.

(a) Gleichwertige Individualisierung der Stimmen (Belehnung mehrerer Stimmen mit dem „Charakter einer Hauptstimme", Erhebung von „Begleit-" zu „Gegenstimmen", „volle Durchbildung der einzelnen Stimmen") gilt schon seit KochL als technisches Merkmal der Polyphonie:

Polyphonische Schreibart. Man versteht darunter ein Tonstück, in welchem mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme behaupten, und in welchem die Empfindungen mehrerer Personen ausgedrückt sind. – Homophonische Schreibart. Man verstehet darunter einen solchen Satz, in welchem nur eine einzige Stimme den Charakter einer Hauptstimme behauptet, und welcher die übrigen dabey vorhandenen Stimmen bloß zur Begleitung dienen;

vgl. GathyL ([1835] ²1840), SchillingE (1837), Mendel-ReissmannL (1877), A. B. Marx, *Die Lehre v. d. mus. Kompos.* (1838–48) II (Lpz. ⁴1873), 97 u. 155, E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lzp. 1866), 313, v. DommerL (1868), Art. *Fuge*, J. Helm, *Die Formen d. mus. Compos.* (Erlangen 1872), 1, E. Naumann, *Ital. Tondichter v. Palestrina bis auf d. Gegenwart* (Bln 1876), 424, J. Schucht, *Wie u. warum studiren wir Contrapunct?* (NZfM LXXVI, 1880, 382b), H. Riemann, *Katechismus d. Musik* (Bln 1888), 119, E. Ratz, *Einführung in d. mus. Formenlehre* (Wien 1951), 37;

Fr. Volbach, *Beethoven* (München 1905): je motivischer die Gestaltung wird, um so freier und selbstständiger muß dabei die Begleitung der einzelnen Stimmen sich gestalten; eine immer sichtbarere Individualisierung tritt ein. In letzter Konsequenz drängt das Beethovensche Kunstwerk so zum polyphonen Stil (106);

J. Chr. Lobe, *Katechismus d. Musik* ([1851] bearb. v. H. Leichentritt [1913] ³Lpz. 1926): 324. Was ist Polyphonie? Die Art des Satzes, die alle Stimmen melodisch bedeutend erscheinen läßt, so daß keine der anderen besonders nachsteht;

A. Webern, *Der Weg z. Neuen Musik* (1933): So wurde aus den Begleitformen eine Reihe von Gegengestalten zum Hauptthema – und das ist eben polyphones Denken! (ed. Reich 37);

Th. W. Adorno, *Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik* (1957), in: *Nervenpunkte d. neuen Musik* (Reinbek 1969): Einmal gelang selbst thematisch hochorganisierte Musik wesentlich homophon: im gesamten Wiener Klassizismus, trotz aller entgegenlaufenden Behauptungen auch beim späten Beethoven, sind die polyphonen Partien Ausnahmen und auch diese selten wirklich komplex gedacht. Vielfach wird in der durchbrochenen Arbeit, beim Springen des Hauptmotivs von einem Instrument zum anderen, eine Art Scheinpolyphonie erzielt, ohne daß die volle Durchbildung der einzelnen Stimmen im Ernst angestrebt ist; analog etwa der Neigung der barocken Architektur, konstruktive Lösungen durch dekorative Veranstaltungen vorzutäuschen (75f.).

Selbst Autoren, die sonst primär aufgrund der Funktion der Harmonie für den Satz zwischen Polyphonie und Homophonie unterscheiden (s. unten (b)), halten sich an dieses Kriterium („reelle polyphone Stimmführung", „selbstständige Führung", „reale Stimmigkeit"), wenn sie den „reellsten polyphonen Satz", die „echte Polyphonie" bestimmen:

G. Adler, *Der Stil in d. Musik* (Lpz. [1911] ²1929): Von der reellen polyphonen Stimmführung entfernte er [sc. der polychore Stil] sich notwendigerweise, denn mit zunehmender Stimmenzahl vermindert sich in umgekehrter Weise die Möglichkeit realer Stimmführung. Der reellste polyphone Satz ist eigentlich der dreistimmige – hier kann das Ideal selbstständiger Führung wenigstens auch in der Weise erreicht werden daß die Möglichkeit der Apperzeption ohne Störung und Hemmung, ohne Überanstrengung gegeben ist... Über Fünfstimmigkeit, wie sie im klassischen Madrigal und der klassischen Motette der a capella-Musik durchgeführt ist, läßt sich schwer die reale Polyphonie durchführen. Darüber hinaus beginnt die Gegenüberstellung koloristischer Gruppen, die dem Wesensprinzip der Polyphonie nicht völlig homogen, dagegen für die Wirkung desto dankbarer sind (253);

E. Pepping, *Der polyphone Satz* I (Bln 1943): echte Polyphonie, reale Stimmigkeit, [ist] nur bei begrenzter Stimmenzahl möglich... Im Grunde ist ihr die 3 heilige Zahl, das Darüber nur Schein. Vielstimmigkeit läßt sich fast immer zu einer Dreistimmigkeit vereinfachen, von der aus alles übrige als zusätzliche Beigabe, als Füllstimme, zu erkennen ist... Als idealer Kompromiß zwischen Stimmigkeit und Klang hat sich die Vierstimmigkeit erwiesen (183);

vgl. HarvardD (1944), Art. *Polyphonic, Polyphony*: the word „poly" must not be taken literally, since as few as two parts can make perfect polyphony, better, indeed, than six or eight (593a).

Um Stildifferenzierung bemühten Autoren erlaubt die Bestimmung der Polyphonie durch den melodischen Gestaltwert der Stimmen, verschiedene Arten von Polyphonie zu unterscheiden. So bestimmt Mersmann die Polyphonie je nach dem Übergewicht der rhythmischen, harmonischen oder melodischen Kräfte näher als „konstruktiv", „klangbedingt" oder „linear" (auch „absolut"), wobei die „lineare Polyphonie" nur vor und nach der Epoche der Dur-Moll-Tonalität auftritt; und Harburger grenzt die Polyphonie durch das eine Extrem der „abgeschliffensten Polyphonie der Mozartschen und Haydnschen Melodik" von der Homophonie und durch das andere der Polyphonie des späten Beethoven und des diese weiterentwickelnden „linearen Kontrapunkts" von der Heterophonie ab:

H. Mersmann, *Die Tonsprache d. neuen Musik* (Mainz 1928): Je nach dem Übergewicht der rhythmischen oder harmonischen Kräfte konnte man bei der älteren Musik von einer konstruktiven oder klangbedingten Polyphonie reden. Den ersten Typus findet man immer bei Bach, den zweiten oft bei Mozart... Der dritte Typus einer linearen Polyphonie konnte in der Epoche der Tonalität nicht in Erscheinung treten. Er gehörte der älteren Musik vor 1600 an und wird nun von der Gegenwart neu gewonnen. Erste Ansätze einer solchen Polyphonie finden wir in Mahlers Spätwerken. – In der linearen Polyphonie fehlt jede rhythmische oder harmonische Bezogenheit. Melodik bleibt allein die tragende Kraft der Erscheinung. Diese Art des Flusses der Stimmen ist eine natürliche Folge einer absoluten Melodik; man könnte daher auch von einer absoluten Polyphonie sprechen (36);

W. Harburger, *Form u. Ausdrucksmittel in d. Musik* (Stuttgart 1926): Insoweit er [der lineare Kontrapunkt] nicht in eine willkürliche Heterophonie ausgeartet ist, ist er noch als ein Grenzfall der alten Polyphonie zu verstehen. Allerdings nicht als ein

ganz entgegengesetzter Grenzfall, wie ihn die abgeschliffenste Polyphonie der Mozartschen und Haydnschen Melodik darstellt, sondern eher eine Weiterentwicklung des Weges, den die Polyphonie des späten Beethoven, hauptsächlich in seinen Klavier- und Streichquartettfugen anbahnte; der lineare Kontrapunkt sucht die Sphäre der größten Reibungen auf (130).

Neben Kochs technischem Merkmal der Polyphonie (daß „mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme behaupten") verdient auch das INHALTLICHE MERKMAL nachdrücklich hervorgehoben zu werden: nämlich daß „die Empfindungen mehrerer Personen ausgedrückt sind". Denn es ist nicht nur Ausdruck davon, wie überhaupt Musik erfahren wird (selbst Gattungen wie die Fuge werden von Forkel, Sulzer und Koch als vielfältiger und insofern gesteigerter Empfindungsausdruck erfahren und erst im Laufe des 19. Jh. allgemein als „objektiv", d.h. gefühlsneutral, angesprochen), sondern auch spezieller derjenigen Musik gemäß, die Koch als Beispiele für Polyphonie anführt, nämlich Opernensemble, Duett, Terzett oder Quartett:

KochL, Art. *Hauptstimme*: Polyphonisch... ist die Composition, wenn der Tonsetzer die Empfindung verschiedener Menschen durch mehrere Hauptstimmen ausdrückt, wie z.B. in der Oper, im Duette, Terzette oder Quatro, u. dergl. (vgl. LichtenthalD, 1836, Art. *Voce principale*).

GathyL führt sogar bestimmte Werke als Beispiel an:

Polyphonischer Satz, ein solcher, in welchem mehrere Stimmen den Charakter einer Hauptstimme... theilen, und zugleich verschiedene Empfindungen ausdrücken. Meisterhafte Sätze der Art finden sich in Spontinis „Olympia", Finale des ersten Acts, in Salieris „Artur", Finale des vierten Acts, in Fr. Schneider's „Pharaon", „Gideon" u.s.w.

Noch H. Küster spricht der Polyphonie wiederholt den Ausdruck von „dramatischer Lebendigkeit" zu:

Populäre Vorträge über Bildung u. Begründung eines mus. Urtheils IV: *Das Ideal d. Tonkünstlers* (Lpz. 1877): Die einzelnen Musikstücke [im Oratorium] erhalten eine vollständig gesättigte Ausführung; die Solo- und Ensemblegesänge durch die tiefere Auffassung des Gemüthslebens; die Chöre durch jene dramatische Lebendigkeit, wie sie sich vornähmlich in der Polyphonie ausspricht (88);
II: *Die höheren Tonformen* (Lpz. 1872): Der erste Einfluss dramatischer Lebendigkeit durch Polyphonie macht sich schon bei den Compositionen geltend, die sonst vorwaltend homophon angelegt sind. So z.B. in Mozarts schönem Chor aus „Idomeneo": [„Fuggiamo, corriamo"] (189).

Doch ist das Verständnis der Polyphonie primär als simultanen Ausdrucks verschiedener Empfindungen im Rückgang begriffen; Kochs Formulierung wird schon in SchillingE V (1837) durch ein „gleichsam" abgeschwächt („in welchem... gleichsam die Empfindungen mehrerer Personen zugleich ausgedrückt werden") und später ganz aufgegeben. Bezeichnend für die Tendenz, die Polyphonie „objektiv" zu finden, ist etwa die Beschreibung der Polyphonie in A.B. Marx' Art. *Bach, J.S.* in SchillingE I ([1835] ²1840), die das Abweisende, Ernste, Objektive und Allgemeingültige polyphoner Musik hervorhebt und dem stärker Subjektiven der Homophonie gegenüberstellt (wobei auch politische Metaphorik und wirkungsästhetische Spekulationen zu beobachten sind):

Es ruht eine eigene Macht in diesen polyphonen Tonbauten; nur daß sie nicht jedem sich beleben, daß mancher heutige Musiker vor ihnen zurückschrickt, wenn sie wie ein hoher grauer Dom ernsthaft in das Lattenwerk neuerer Vergnüglichkeiten hereinschauen. Wem aber der Chor der Stimmen sich wirklich beseelt, wem jede Stimme in eignem freyem Daseyn, als eine Person für sich, nahetritt, um sich mit allen andern gleichberechtigten, gleichfreien zu Einem Ganzen, zu Einem Zwecke zu vereinen, von dem weichen alle particularen, subjectiven und selbstischen Gedanken, die ihn bei einer einzigen Hauptstimme hätten überschleichen können; er hat nicht aus und für sich, sondern für einen Chor verschiedener Individualitäten zu sprechen, und der Gedanke muß werth seyn, von Vielen getragen zu werden (374).

Marx orientiert sich freilich an der Bachschen Polyphonie (in der er sein Polyphonie-Ideal erkennt; s. unten IV. (2)) und steht mit seiner Sicht der Polyphonie in der Tradition der Lehre vom strengen Stil, zu dessen Merkmalen schon Koch eine Polyphonie monothematischen und imitierenden Stils zählt (Koch charakterisiert ihn darüber hinaus durch den „ernsten Gang" der Melodie und strenge Dissonanzbehandlung). – Koch exemplifiziert also die „Polyphonie" einerseits an Opernensemble, Duett, Terzett und Quartett (s. oben); andererseits zählt er sie zu den Merkmalen des strengen Stils wie auch die „Homophonie" zu denen des freien Stils. Repräsentiert die „Polyphonie" per se strengen Stil (auch in Opernensemble, Duett etc.), oder gibt es „Polyphonie" auch im freien Stil? Ausdrücklich als keineswegs bloß dem strengen Stil zugehörig bezeichnet sie Mendel-ReissmannL, Art. *Stil* (1878), wozu zweifellos die Individualisierung der Satzstimmen und Anwendung kontrapunktischer Satztechniken in der Wiener Klassik sowie im 19. Jh. Anlaß geben (dieses Stadium reflektiert auch die Unterscheidung von „strengem" Kontrapunkt und „freier" Polyphonie bei Riemann und Knorr; s. unten IV. (4); Mendel-ReissmannL geht indessen so weit, der Unterscheidung von strengem und freiem Stil auch in der Polyphonie eine solche nach Besetzungen, d.h. z.B. von Vokal-, Klavier- und Orchesterpolyphonie, vorzuziehen). – Als Teil des strengen Stils wird der Polyphonie von Koch und zahlreichen weiteren Autoren eine besondere kirchenmus. Eignung zugesprochen:

KochL (1802), Art. *Styl, Schreibart*: Der strenge Styl, den man auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennet..., unterscheidet sich von dem freyen Style hauptsächlich 1) durch einen ernsthaften Gang der Melodie, und durch weniger Verzierungen derselben..., 2) durch den öftern Gebrauch der gebunden aufgeführten Dissonanzen..., und 3) dadurch, daß der Hauptsatz des Tonstückes gleichsam nicht aus den Augen gelassen, und gemeiniglich immer aus einer Stimme in die andere übergetragen, und dadurch veranlaßt wird, daß jede Stimme den Charakter einer Hauptstimme erhält, und unmittelbar an dem Ausdrucke der Empfindung Antheil nimmt. Daher sagt man, wenn dieses geschieht, das Tonstück sey polyphonisch gesetzt, das heißt, es enthalte den vereinigten Ausdruck der Empfindungen mehrerer Personen. – Durch diese und dergleichen Eigenheiten bekömmt der strenge Styl einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird... – Die freye oder ungebundene Schreibart, die man auch den galanten Styl nennet, unterscheidet sich von der vorhergehenden... 3) dadurch, daß die übrigen Stimmen der Hauptstimme bloß zur Begleitung dienen, und als begleitende Stimmen mehrentheils keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrucke der Empfindung haben u.s.w.
vgl. LichtenthalD, Art. *Stile serio*: Si chiama uno stile serio, quello in cui una sola idea principale regna in tutto il pezzo musicale, ed ove tutte le imitazioni, trasposizioni, scomposizioni ec. nascono da questa idea principale... Un tal pezzo chiamasi polifonico, contenendo l'unita espressione de' sentimenti di più persone. Nello stile serio si fa pur uso delle dissonanze legate,

ovvero d'armonie più complicate, non che dello stile fugato. Per queste ed altre qualità, tale stile avrà quel proprio carattere che lo rende particolarmente acconcio alla musica di chiesa;
Mendel-ReissmannL, Art. *Stil*: Bei den freien Instrumentalformen erweisen sich im Grunde dieselben ursprünglichen Gesetze lebendig, wie in den strengeren Vocalformen: dort erscheint Polyphonie ebenso geboten wie hier und an einigen sogenannten freien Formen, wie Walzer und Lied bemerken wir eine viel strengere Gesetzmässigkeit und vielmehr gleichmässig beschränkte Construktion als an den strengen Formen des Canons und des künstlichen Contrapunkts; sodass auch diese Scheidung in freien und strengen Stil ziemlich nutzlos ist... – So bildet sich in ganz treuem Anschluss an die betreffenden Organe ein verschiedener Stil für das Vocale, wie für das Instrumentale... Zum Orchester treten Instrumente hinzu, die nur geringe Selbständigkeit haben, die hauptsächlich durch ihr Klang-, nicht durch ihr Tonvermögen zum Orchester hinzutreten. Daher wird für diese eine andere Polyphonie nothwendig, als für das Vocale und der Orchesterstil bildet sich abweichend vom Vocalstil (436 u. 437f.; s. auch Art. *Polyphonie*);
A. Reissmann, Art. *Kirchenmusik*, in: Mendel-ReissmannL (1876): Die Instrumentalmusik ist allerdings viel mehr Weltkind als der Gesang; aber wie das Volkslied, als es in die Kirche drang, seinen weltlichen Charakter, den bunten Rhythmus aufgab, so muss auch die Instrumentalmusik, wenn sie sich in den Dienst der Gottesverehrung giebt, ihre sinnliche Gluth bändigen unter dem Gedanken an die unmittelbare Nähe des Gottes, zu dessen Dienste sie aufgeboten wird. Sie kann sich, wie bei Bach, in höchstem Glanze, aber nicht in sinnenreizendem Kitzel entfalten, und das vermag sie nur, wenn sie sich, wie bei jenem grossen Meister, der Polyphonie des Gesanges bemächtigt und in Lebendigkeit der einzelnen Stimme mit dem Gesange wetteifert;
H. Küster, *op. cit.* IV: Die Polyphonie ist besonders zum Ausdruck des Erhabenen, und darum für Kirchenmusik geeignet. Sie giebt ein Bild des höchsten, vollkommensten Lebens, indem Viele, von einem Gedanken beseelt, der von einem Jeden nach seiner Eigenthümlichkeit aufgefasst und ausgesprochen wird, sich zur Darstellung eines grossen harmonischen Ganzen vereinigen (117f.);
W. Wolf, *Musik-Ästhetik in kurzer u. gemeinfaßlicher Darstellung* (Stuttgart 1895): Somit ist die Polyphonie die Ausdrucksform des religiösen Gefühles im Bereich der Tonkunst, und daher ist und war sie von jeher der Stil der Kirchenmusik (119);
W. Dilthey, *Von dtsch. Dichtung u. Musik* ([Ms. 1906/07] ²Stuttgart 1957): Zweifellos besteht zwischen der Polyphonie der christlichen Kirchenmusik und dem Gemützustand, dessen Ausdruck sie ist, eine innere notwendige Beziehung. Das christlich-religiöse Bewußtsein erhebt das Gottesgefühl zu einem mystischen Erleben des Unendlichen... Indem nun in den verschiedenen Formen der Polyphonie, in der Figuration, der Fuge, dem Kanon, das Thema auftritt, viele Modifikationen durchläuft, insbesondere aber, indem es in der Fuge verarbeitet wird, entsteht eine Form, die der adäquate Ausdruck des religiösen Bewußtseins und seines Gegenstandes ist. Das Motiv enthält einen charakteristischen Ausdruck dieser religiösen Bewegung. Indem es nun in immer neuen Stimmen auftritt, zuerst in instrumentaler Einleitung, dann von einer Stimme in die andere getragen wird, indem es vergrößert, verkleinert, verkehrt erscheint, in der Engführung aufgenommen wird, in mehreren Stimmen zugleich auftritt, indem so Masse und Kraft in ihm anschwillt und sich ausbreitet, sich erhöht und vertieft, wird das so entstehende Ganze Ausdruck eines Gemütszustandes, der eine lange Zeit hindurch, bewegt und doch in sich gehalten und gefaßt, die Seele erfüllt bis zum Überfließen, sie fixiert erhält und zwar in einer Form der Unendlichkeit, die in sich nirgend die Begrenzung der homophonen Kunstformen enthält (197f.).

Was den Wert des Begriffs Polyphonie für die Klassifikation von Sätzen betrifft, ist den Autoren bei der Gegenüberstellung von Polyphonie und Homophonie bewußt, daß sie nur zwei Extreme erfassen, zwischen denen es vermittelnde Stufen gibt. Vielleicht am deutlichsten vor G. Adler, für den sich Polyphonie und Homophonie durch die Funktion der Harmonik für den Satz unterscheiden (s. unten IV. (1) (b)), wendet Bellermann (*op. cit.*) gegen die Begriffe polyphon und homophon ein, „dass in einem jeden mehrstimmigen Gesange die Stimmen melodisch, also selbstständig geführt werden sollen und dass es, wenn es auf die verschiedene rhythmische Bewegung der einzelnen Stimmen ankommt, unendlich viele Stücke geben wird, in denen die einzelnen Stimmen für die sogenannte homophone Schreibart zu selbstständig und für die polyphone zu ruhig erscheinen" (292);

vgl. J. Helm, *op. cit.*: Homophonie und Polyphonie wechseln in ein und demselben Tonsatze häufig miteinander ab. Auch lässt sich die Grenze zwischen Beiden nicht so ganz genau bestimmen. Es giebt homophone Sätze, in welchen die begleitenden Stimmen eine an sich abgerundete Melodie bilden und mit der Hauptstimme in der Bedeutung für das Ganze wetteifern. So geführte Begleitstimmen werden reale Stimmen genannt (3);
Adler, *op. cit.*: Unübersehbar mannigfaltig sind die Zwischen- und Übergangsstufen von homophoner zu polyphoner Stimmführung. Man könnte solche Stimmen als polyphonierend bezeichnen (246);
vgl. A. T. Merrit, Art. *Counterpoint*, in: HarvardD (1944): There are infinite degrees of gradation between music which is predominantly homophonic and that which is predominantly polyphonic (190a).

Aus diesem Grunde kommt es zuweilen zu einer „Dreiteilung" der Satzweisen, z. B. bei Koch, von dessen drei „Verfahren bey der Setzung der Tonstücke" (den Seitenverweisen im Register zufolge) die ersten beiden das „homophonische" und das dritte das „polyphonische Verfahren" repräsentieren:

Versuch einer Anleitung z. Komposition II: Der Tonsetzer, der die Anlage seines Tonstücks erfindet, legt entweder den ganzen Ausdruck der Empfindung, die er erwecken will, in seine Hauptstimme, und nimmt bey der Erfindung dieser Hauptstimme nur Rücksicht auf eine der Natur der Empfindung anpassende Mannigfaltigkeit der Harmonie, ohne die Absicht zu haben, in den begleitenden Stimmen besondere melodische Züge zu entwerfen, welche die Empfindung selbst sollten schildern helfen; oder er denkt sich bey der Erfindung seiner Hauptstimme oder seiner Melodie die Nebenstimmen zugleich so, daß sie durch diese oder jene Bewegungen oder metrische Formeln den Ausdruck der Empfindung als melodische Theile erhöhen helfen; oder er erfindet den Ausdruck der Empfindung in der unzertrennlichen Vereinigung mehrerer Melodien oder Hauptstimmen (82f.);
hiermit übereinstimmend unterscheidet Marx drei Arten von Begleitung in Beethovens Klaviersatz: *Anleitung z. Spiel Beethovenscher Klavierwerke* ([Bln 1863] Regensburg 1912): Erstens wirkliche Begleitung, eine Tonmasse, die keinen eigentümlich gezeichneten Inhalt hat, sondern handgreiflich nur für den Dienst der Hauptstimme, sie zu tragen und zu stützen bestimmt ist... Zweitens unterscheidet sich von dieser reinen Begleitung eine Gegenstimme oder ein Verband von mehreren Gegenstimmen, die eigentümlich ausgeprägten Inhalt haben, aber denselben einer unleugbar vorherrschenden Hauptstimme unterordnen... Drittens endlich tritt in den polyphonen Sätzen, namentlich in der Fuge, gar keine Hauptstimme gegen Nebenstimmen auf, sondern jede Stimme nimmt (Ausnahmen beiseite gelassen) gleichen Anteil am Ganzen (97f.).

(b) Angesichts der allmählich entdeckten mehrstimmigen Musik des Mittelalters und der Renaissance, deren polyphoner Charakter nicht bezweifelt wird und deren Har-

monik nicht selbständig, sondern sekundär ist, sowie unter Anerkennung ihres paradigmatischen Wertes für die Begriffsbildung wird die Polyphonie seit Mitte 19. Jh. auch durch die UNTERGEORDNETE BEDEUTUNG DER HARMONIK für den Satz definiert. Mit der historischen Ortung der Sache wird ‚Polyphonie' zugleich zu einer Epochenbezeichnung der Musikgeschichtsschreibung – freilich nur zeitweise und umso weniger überzeugend, je mehr die Polyphonie in der zeitgenöss. Musik dazu dient, die Harmonik zu ersetzen. Einer der frühesten Belege für diesen Polyphoniebegriff findet sich bei H. v. Helmholtz, der drei „Hauptentwicklungsphasen der mus. Kunst" unterscheidet:

Die Lehre v. d. Tonempfindungen ([1862] [6]1913): 1. Die homophone (einstimmige) Musik des Altertums, an welche sich auch die jetzt bestehende Musik der orientalischen und asiatischen Völker anschließt. 2. Die polyphone Musik des Mittelalters, vielstimmig, aber noch ohne Rücksicht auf die selbständige musikalische Bedeutung der Zusammenklänge, vom 10. bis in das 17. Jahrhundert reichend, wo sie dann übergeht in 3. die harmonische oder moderne Musik, charakterisiert durch die selbständige Bedeutung, welche die Harmonie als solche gewinnt. Ihre Ursprünge fallen in das 16. Jh. (396);
vgl. A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik* III (Breslau 1868): Die Harmonie dieses Musikstyls [sc. des Stils der Niederländer Schule] ist wesentlich Polyphonie, welche, anscheinend zufällig, aus dem Zusammentreffen der unter sich bestimmte consonirende und dissonirende Intervalle bildenden Töne mehrer gleichzeitig neben einander hingehenden Melodieen entsteht, während in der Homophonie, wie sie um 1600 entstand, die vereinzelte, zur Hauptsache gewordene Melodie in der sie tragenden Harmonie... nur eine Art Commentar erhält (121).

Manche Autoren nehmen die Funktion der Harmonik als Kriterium so ernst, daß sie selbst die Orgelpolyphonie Bachs als sekundär und scheinhaft bezeichnen (Spitta) oder aber ihre Zusammenklänge als Produkt der Stimmführung betrachten (Adler), wohingegen für H. Riemann die Polyphonie erst mit ihrer Fundierung durch die dur-molltonale Harmonik zu sich selbst gekommten ist:

Ph. Spitta, *J. S. Bach* I (Lpz. [1873] [4]1921): Wir bewundern mit Recht den bis ins Kleinste belebten Organismus eines Seb. Bachschen Orgelstückes, aber seine die harmonischen Säulen umkleidende sogenannte Polyphonie ist nur ein schöner Schein (101);
G. Adler, *op. cit.*: Es geht durchaus nicht an, den konzertierenden Stil von vorneherein als polyphonen Stil zu bezeichnen, wie dies H. Riemann tut; im Gegenteil, die konzertierenden Stimmen stehen generell auf harmonischer Basis, gehen von Grundchorden aus... ...vergleiche man selbst bei Bach ein Solokonzert mit einer Fuge. Dort der konzertante, hier der polyphone Stil. Daß dort und da die Behandlungsarten sich decken, bestätigt eben nur unsere generelle Auffassung des konzertanten Stiles (266);
Riemann, *Große Kompositionslehre* I (Bln u. Stuttgart 1902): Bei aller Hochschätzung der Kunst der Niederländer ist aber doch nicht zu verkennen, daß auch die Polyphonie ihre erhabensten Blüten doch erst nach Durchbruch der Erkenntnis des Wesens der Harmonie getrieben hat. Der Palestrinastil ist bereits ein Ergebnis des beginnenden Eindringens harmonischer Gesichtspunkte in die Konzeption und die Fugenkunst Bachs und Händels ist ganz und gar auf dem Boden der neuen Anschauungsweise erwachsen. Aus solcher Ueberlegung ergiebt sich die Notwendigkeit, die Lehre vom polyphonen Tonsatz auf diejenige der begleitenden Mehrstimmigkeit aufzubauen (175 f.).

Demgegenüber sehen zumeist jüngere Autoren in Bachs Polyphonie den Übergang zwischen (oder die Vereinigung von) Polyphonie und Funktionsharmonik (Berg bzw. Gerhard [= E. Rebling]) oder erblicken in der Generalbaßpraxis die historische Vermittlung zwischen Polyphonie und Homophonie (Pepping):

A. Berg in einer Sendung d. Wiener Rundfunks (23. 4. 1930): in der Erscheinung Bachs selbst [hat sich] die Umwandlung der reinen Polyphonie und des imitatorischen Stils – und des Begriffs der Kirchentonarten – zu der auf das Dur- und Mollgeschlecht gestützten harmonischen Schreibweise vollzogen (zit. nach W. Reich, *Gespräche mit Komponisten*, Zürich 1965, 234 f.);
L. Balet u. E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung d. dtsch. Kunst, Literatur u. Musik im 18. Jh.* ([1936] Ffm., Bln u. Wien 1973): In der Form der Fuge ist die Vereinigung der beiden gegensätzlichen Faktoren: mittelalterliche Polyphonie und neuzeitliche Funktionalharmonik vollkommen ausgebildet (342);
E. Pepping, *op. cit.* I (Bln 1943): Polyphon, vieltönend, [ist] die Musik, die frei von solcher zentralen Akkordordnung [wie in der Homophonie] verläuft, denn in ihr ist das individuelle Leben der Stimmen nicht gleichgeschaltet, nährt die Bewegung des lockeren Stimmenverbandes sich vielmehr vom Gegeneinander der vielfältigen melodischen Spannungen. – Die zwischen den Stilen [sc. Homophonie und Polyphonie] vermittelnde Praxis des Generalbaßspiels... (10).

Besteht die satztechnische Funktion von Polyphonie und ihrer Art der Stimmführung für die bisher zit. Autoren in der Eigenschaft, die Aufeinanderfolge der Zusammenklänge zu motivieren, so dient diese Schreibweise im 20. Jh. vielfach sogar dazu, neue Zusammenklänge zu legitimieren (wie übrigens auch umgekehrt – so E. Stein und Th. W. Adorno – der neue, d. h. vor allem dissonante, Zusammenklang als „polyphon" erscheint):

A. Schönberg, *Harmonielehre* (Neufassung 1922): Ich glaube, daß eine weitere Entwicklung der Harmonielehre gegenwärtig nicht zu erwarten ist... Denn anscheinend... wenden wir uns einer neuen Epoche des polyphonen Stils zu und wie in früheren Epochen werden die Zusammenklänge Ergebnis der Stimmführung sein: Rechtfertigung durchs Melodische allein! (466);
vgl. F. Busoni, *Die neue Harmonik* (1911), in: *Die Einheit d. Musik* (Bln 1922): Ein dritter Weg [der neuen Harmonik] ergibt sich durch die voneinander unabhängige Führung der Stimmen in polyphonischen Sätzen. (Ich habe, als Experiment, eine fünfstimmige Fugen-Durchführung konstruiert, in welcher jede Stimme in einer anderen Tonart steht, so daß der Zusammenklang neue Akkordfolgen bildet) (159 f.; vgl. auch unten IV. (2));
Offener Musikbrief (1922): Die neue Harmonik... könnte nur auf Grund einer äußerst kultivierten Polyphonie natürlich (d. h. vollends absichtslos) entstehen und eine Berechtigung ihres Erscheinens dokumentieren (ibid. 347);
E. Stein, *Schönbergs Klang*, in Fs. Schönberg (Wien 1934): hören wir die Dissonanz an sich, so erkennen wir, daß sie farbiger zusammengesetzt ist und aus realeren Stimmen besteht als ein noch so schön gesetzter konsonierender Akkord. – In diesem Sinne ist Schönbergs Klang reale Mehrstimmigkeit... Im dissonanten Akkord hat jeder Ton ein Eigenleben: er tritt dadurch plastisch hervor und trägt zum Gesamtklang Wesentlicheres bei. Ebenso ist es im polyphonen Satz. Auch hier ist nicht nur der Klang reicher, sondern die Stimmen heben sich auch charakteristischer voneinander ab, wenn sie dissonieren – auseinanderklingen. Die Dissonanz erleuchtet den vertikalen Klangraum und verdeutlicht die polyphon dargestellten Gedanken (27);
Adorno, *Philosophie d. neuen Musik* ([Tübingen 1949] [4]Ffm., Bln u. Wien 1972): Der späte Beethoven, Brahms, in gewissem Sinn auch Wagner, haben Polyphonie aufgeboten, um dafür zu entschädigen, daß die Tonalität ihre formbildende Kraft eingebüßt und formelhaft erstarrt. Schönberg endlich aber behauptet das Prinzip der Polyphonie nicht länger als ein der emanzipierten Harmonik heteronomes und mit ihr jeweils erst zu versöhnendes.

Er enthüllt es als Wesen der emanzipierten Harmonik selber. Der einzelne Akkord, der in der klassisch-romantischen Überlieferung als subjektiver Ausdrucksträger den Gegenpol zur polyphonischen Objektivität darstellt, wird in seiner eigenen Polyphonie erkannt. Das Mittel dazu ist kein anderes als das extreme der romantischen Subjektivierung: die Dissonanz. Je dissonierender ein Akkord, je mehr voneinander unterschiedene und in ihrer Unterschiedenheit wirksame Töne er in sich enthält, um so „polyphoner" ist er, um so mehr nimmt... jeder einzelne Ton bereits in der Simultaneität des Zusammenklangs den Charakter der „Stimme" an (55f.).

Mit dieser neuen Stellung der Harmonik in der Polyphonie entfällt aber keineswegs die Forderung nach einer genauen Balance zwischen den Stimmen, einer „gegenseitigen Verantwortlichkeit der Noten" (P. Boulez). Schon Schönberg wendet sich gegen eine Verabsolutierung der Prinzipien Stimmführung oder Harmonik und spricht der Harmonie im polyphonen Satz die Funktion der „Geschmackskontrolle" zu. Auch E. Kurth spricht zwar, „um die ‚echte Linienpolyphonie', die *melodisch-polyphone (kontrapunktische) Schreibweise* gegenüber der *akkordisch-vertikal gerichteten Einstellung* intensiv zu benennen, ... von ‚linearem Kontrapunkt' (*paralineare Schreibart*...), ‚melodischer Polyphonie'" (H. H. Eggebrecht), sieht aber in der polyphonen Schreibweise keine Abwendung von den harmonischen Wirkungen, sondern ein „ergänzendes Gegenprinzip" (Vorwort z. 3. Aufl.):

Boulez, Art. *Contrepoint*, in: *Encycl. de la musique Fasquelle* I (Paris 1958): Ces compositeurs qui pratiquent une espèce de contrepoint libre dans une tonalité élargie, au diatonisme sommaire, font faillite; ils abolissent la notion de responsabilité d'une note à une autre, notion qui est à la base de tout le développement florissant de la polyphonie;
Schönberg, *Das Komponieren mit selbständigen Stimmen* (1911): Wesen des mehrstimmigen [= polyphonen] Satzes also: die selbständige Stimme hat die Verantwortung für das formale Geschehen. Die Harmonie ist nur Kontrolle, Geschmackskontrolle (ed. Stephan 248);
Kurth, *Grundlagen d. linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil u. Technik v. Bachs melodischer Polyphonie* (Bern 1917): ...die melodisch-polyphone (kontrapunktische) Schreibweise [geht] von der Linie aus... und [leitet] mit der Verknüpfung gleichzeitiger Linien in die Klänge hinein..., die ihr Vertikaldurchschnitt zeigt, während bei der akkordlichen Schreibweise aus dem Gerüst der Klangfolgen eine mehr oder minder gesteigerte Lebendigkeit und Beweglichkeit der Stimmführung hervortreten kann (98).

Die Funktion der Harmonik für den Satz beschränkt sich aber keineswegs auf die Anordnung von Zusammenklängen; vielmehr kann die Harmonik entscheidende Bedeutung für die Gliederung und den formalen Aufbau eines Stückes haben; und auch auf dieser Ebene dient die Funktion der Harmonik für den Satz als Kriterium für Homo- oder Polyphonie, wie vor allem in der Schönbergschule hervorgehoben worden ist; vgl. z. B.:

E. Ratz, *op. cit.*: Machen sich in den beiden Fugenzyklen Bachs, die wir in gewissem Sinne als den krönenden Abschluß einer bis zu Bach reichenden Entwicklungsströmung betrachten können, bereits in hohem Maße auch Züge geltend, die dem harmonischen Geschehen eine stärkere Bedeutung hinsichtlich des formalen Aufbaus und der Gliederung zuweisen, als dies im Grunde genommen dem Wesen des polyphonen Stils entspricht, so müssen wir bei den Inventionen schon von einer Durchdringung des polyphonen und des homophonen Prinzips sprechen (18);
Die Verschmelzung des homophonen und polyphonen Prinzips in den Inventionen können wir zunächst ganz allgemein charakterisieren, indem wir sagen: die Gliederung erfolgt in der Art und den Mitteln der homophonen Darstellung, das Organisationsprinzip des einzelnen selbständigen Teils ist jedoch häufig polyphon. So werden wir einen Aufbau A–A'–B–A unbedingt im Sinne einer homophonen Gliederung anzusehen haben; dies hindert aber nicht, daß der Teil A für sich etwa als Kanon gebaut ist... – Ein weiteres Kennzeichen der polyphonen Schreibweise ist – abgesehen von der Unveränderlichkeit des Themas in Kanon und Fuge (also Fehlen der motivischen Entwicklung und Variation im Sinne der homophonen Darstellung) – die Vermeidung von Cäsuren (37f.).

Mit dieser Lehre verwandt ist die wohl an A. Halms „zwei Kulturen der Musik" anknüpfende Gegenüberstellung von Polyphonie und Sonate als gegensätzlichen Prinzipien bei W. Oehlmann (an Halms Sicht von Bruckner als einer Synthese dieser beiden Prinzipien erinnert auch die Apostrophierung Bruckners als einer über das Jahrhundert der Sonate hinweggespannten Brücke zwischen Bach und der Gegenwart); sie stehen einander gegenüber als Zugleich und Nebeneinander, als einheitliche lineare Spannung und dramatisch zugespitzter Kontrast, als irrationale Weite und feste Endlichkeit. Daß der Polyphonie dabei Kraft, Willenskraft und insbes. die „formende Kraft eines überlegenen Weltgefühls" sowie die „Bürgschaft einer neuen Sicherheit und Vollendung unserer Kunst" zugesprochen wird, gehört in den Bereich der Lehre von den Nationalstilen (s. unten IV. (3) (b) *Exkurs*):

J. N. Davids Dritte Symphonie (Werk 28), in: Jb. d. dtsch. Musik 1943: [Bruckners Werk trägt] wie eine weitgespannte Brücke von Bach bis zur Gegenwart die polyphone Kraft der Musik über das Jahrhundert der Sonate hinweg... Die polyphone Kraft wird für Davids Symphonik vollends bestimmend... Innerhalb der Sätze... herrscht nicht so sehr das Nacheinander der monodischen Form mit der Gegenüberstellung dramatisch zugespitzter Kontraste, als vielmehr das Zugleich des polyphonen Prinzips mit seiner einheitlichen linearen Spannung (197);
Für die feste Endlichkeit der klassischen Architektonik steht die irrationale Weite des neuen Musikgefühls, die von den Willenskräften der melodischen Linie, den ursprünglichen Kräften des polyphonen deutschen Musikgeistes, bewegt wird. In Davids Symphonien scheint – und das ist das Entscheidende – das chaotische Element, das der großen Musik der Gegenwart seit dem Zerfall der alten Ordnungen innewohnt, durch die formende Kraft eines überlegenen Weltgefühls gebändigt. In ihnen klingt die dunkle Unrast und das unerbittliche Schicksal, das über unserer Zeit steht. Aber stärker ist der Glaube, der über dem aufgewühlten Grunde der Zeit das feste Gebäude der künstlerischen Form errichtet, Bürgschaft einer neuen Sicherheit und Vollendung, der unsere Kunst entgegenwächst (198).

*

Exkurs: Die systematische Musikwissenschaft des frühen 20. Jh. radikalisiert die Prinzipien Harmonie und Polyphonie dahingehend, daß die reine „Harmonie" bei Parallelführung der Stimmen in konstantem Intervall und die reine „Polyphonie" bei melodischer Verschiedenheit der Stimmen (wie in Bordun, Ostinato und Heterophonie) entsteht – der mittelalterliche discantus und die auf ihn folgenden Arten von Mehrstimmigkeit gelten als „harmonisch-polyphone Formen" –:
E. v. Hornbostel, *Über Mehrstimmigkeit in d. außereuropäischen Musik*, in: Kongr.-Ber. Wien 1908: Aus der reinen Einstimmigkeit (Homophonie)... entwickeln sich mehrstimmige Formen auf Grund zweier ganz verschiedener psychischer Einstellungen, die begrifflich scharf auseinander gehalten werden müssen. Man kann entweder auf die Zusammenklänge als solche achten, so, daß die Form der Melodie auch in allen Einzelheiten ungeändert, nur in vollerer Besetzung erscheint. Diese Art der Mehrstimmigkeit, die wir Harmonie nennen wollen, verhält sich zur

Homophonie genau so, wie sich eine auf einem Instrument mit satter obertonreicher Klangfarbe vorgetragene Melodie verhält, wenn sie aus einfachen obertonlosen Tönen gebildet ist. Oder man kann die Aufmerksamkeit auf mehrere zugleich ablaufende, untereinander aber mehr oder weniger verschiedene melodische Gebilde verteilen. Auf die so definierte Art der Mehrstimmigkeit wollen wir den Namen Polyphonie beschränken (299).

Demgegenüber bleibt C. Stumpf besonders hinsichtlich des Begriffs Harmonie eher in Helmholtzschen Bahnen (vgl. oben IV. (1) (b)). Er grenzt „Polyphonie = gleichzeitiger Vortrag mehrerer verschiedener Melodien, die nur etwa gelegentlich in konsonanten Intervallen oder im Einklang zusammentreffen" und „Harmonische Musik = die schon im gleichzeitigen Erklingen mehrerer unterschiedener Töne und in der Aufeinanderfolge solcher Tonkomplexe Quellen ästhetischer Lust und Unlust findet" voneinander ab (*Die Anfänge d. Musik*, Lpz. 1911, 99f.). Von der Polyphonie „scheinen sich Beispiele oder Vorstufen in der exotischen Musik zu finden. Besonders aber bietet die Frühzeit unserer Musikepoche Belege. Das Gehör findet einen Reiz darin, mehreren ganz verschiedenen Melodien zugleich (bzw. in raschem Wechsel der Aufmerksamkeit) zu folgen; und je verschiedener die Melodien in der Richtung, Geschwindigkeit, dem ganzen Charakter der Tonbewegung, um so besser. Auf die Wirkung der einzelnen so entstehenden Zusammenklänge kommt es dabei nicht prinzipiell an. Sobald dieser Gesichtspunkt wesentlich in Frage kommt, da häufiges Zusammentreffen in konsonanten Dreiklängen angestrebt wird, geht diese Form in die nächste [sc. harmonische Musik] über" (99f.) So wenig also wie bei Hornbostel bezeichnet hier Polyphonie schon ein an Zusammenklangsregeln gebundenes Gefüge selbständiger Stimmen („Kontrapunkt"); dieses gehört vielmehr zur „harmonischen Musik", welche freilich „alle früheren Formen nach Möglichkeit in sich aufgenommen [hat]. Wie sie sich mit der Polyphonie verknüpft, lehren die großen Meister kontrapunktischer Kunst" (100).

*

(c) In der seriellen Musik (ab Mitte 20. Jh.) gilt die SIMULTANE VERWENDUNG MEHRERER STRUKTUREN als Merkmal von „Polyphonie". Schon A. Webern neigt dazu, als Polyphonieelement weniger die einzelne Satzstimme denn die in ihr enthaltene Tonfolge zu betrachten. Und obwohl letztere damals in ihrer kompos. Verarbeitung den Charakter einer „Grundgestalt" (Adorno) annimmt, d.h. nicht nur den bekannten vier Ablaufsformen unterworfen und beliebig rhythmisiert, sondern je nach Bedarf auch zu Akkorden zusammengezogen wird, charakterisiert Webern diesen Stil als „Polyphonie"; vgl. z. B.:

op. cit.: Aus der Begleitung wurde aber auch etwas anderes: Man bestrebte sich, dem Komplex, der neben dem Hauptgedanken einherging, noch eine besondere Bedeutung zu geben, mehr Selbständigkeit als sie einer bloßen Begleitung zukommt. – Und da hat den Hauptvorstoß Gustav Mahler geleistet – das wird meist zu wenig beachtet! – So wurde aus den Begleitformen eine Reihe von Gegengestalten zum Hauptthema – und das ist eben polyphones Denken! – Der Stil also, den Schönberg und seine Schule sucht, ist eine neue Durchdringung des musikalischen Materials in der Horizontalen und in der Vertikalen, eine Polyphonie, die ihre Höhepunkte bisher gefunden hat bei den Niederländern und bei Bach, und dann weiter bei den Klassikern. Immer wieder das Bestreben, aus einem Hauptgedanken möglichst viel abzuleiten (ed. Reich 37).

*

Exkurs: E. Budde kommentiert diese Stelle folgendermaßen: „Durchdringung von Horizontale und Vertikale bedeutet jedoch bei Webern, wie seine Kompositionen darlegen, nicht unbedingt Polyphonisierung im traditionellen Sinne...; vielmehr versteht Webern darunter die Ausbildung eines gravitationslosen musikalischen Raumes. Der musikalische Raum ist für ihn das Resultat einer geschichtlichen Entwicklung, die zu einer Durchdringung und schließlich zu einer Aufhebung von homophonen und polyphonen Darstellungsmethoden führt" (*Bemerkungen z. Verhältnis Mahler-Webern*, AfMw XXXIII, 1976, 167). Scheint diese Interpretation von Weberns Kompositionsweise aus betrachtet auch einzuleuchten, ist doch festzuhalten, daß Webern die (mit Adorno zu sprechen) „Technik der Grundgestalten" (die Webern bei der Rede von einer „neuen Durchdringung des musikalischen Materials in der Horizontalen und Vertikalen" im Auge zu haben scheint) hier als „Polyphonie" charakterisiert. Freilich modifiziert er diese Aussage sogleich dahingehend, daß es sich um eine Synthese von polyphonem und homophonem Denken handle:

op. cit.: Nicht um eine Wiedereroberung oder Wiedererwekkung der Niederländer handelt es sich, sondern um eine neue Ausfüllung ihrer Formen im Durchgange durch die Klassiker; eine Verknüpfung dieser beiden Dinge. Es ist natürlich auch nicht ein rein polyphones Denken: es ist beides zusammen (a. a. O.).

*

Allerdings tendiert Webern selbst deutlich zu einer satzstimmenmäßigen, ja kanonischen Verwendung der Reihenformen, was denn auch zur Rede von der „Polyphonie der Reihe" geführt hat. Derartige Wortverwendungen von ‚Polyphonie' werden von H. H. Eggebrecht kritisiert, weil sie sich nicht mehr auf reale Stimmen beziehen:

Art. *Polyphonie*, in: RiemannL, Sachteil (1967): Vollends jenseits des eigentlichen Begriffs Polyphonie stehen atonale Kompositionen, denen nicht mehr die Vorstellung der „Stimmigkeit" (Stimmführung) zugrundeliegt und bei denen auch die (heute oft so genannte) „Polyphonie der Reihe" (z. B. Webern, Symphonie op. 21) jenseits realer „Stimmen" verläuft.

Nach P. Boulez hingegen sind in der seriellen Musik die Tonsatzstimmen nicht abgeschafft, sondern neu bestimmt, nämlich als „Konstellation von Ereignissen, die einer bestimmten Anzahl gemeinschaftlicher Kriterien gehorchen; als eine Anordnung von Strukturfamilien im Entwicklungszustand, die sich in beweglicher und diskontinuierlicher Zeit vollzieht, variable Dichte und nichthomogene Klangfarbe besitzt. Diese Konstellationen sind einander gegenseitig verantwortlich, ganz besonders, was Höhen und Dauern angeht" (*Musikdenken heute*, Darmstädter Beiträge z. neuen Musik V, Mainz 1963, 112f.). Im Blick auf seine eigene Satztechnik spricht Boulez von „Polyphonie" (neben Monodie [Einstimmigkeit], Homophonie [„Dichte-Transformation der Monodie": „die Struktur entfaltet ihre Objekte horizontal, die vertikale Dichte der Objekte ist variabel"; ibid. 100] und Heterophonie [„Überlagerung einer Grundstruktur mit einem veränderten Aspekt der gleichen Struktur"; ibid.]). Die genannten „Formen der syntaktischen Organisation" können auch zu einer „Polyphonie von Polyphonien", einer „Heterophonie von Heterophonien", einer „Heterophonie von Polyphonien" usw. verbunden werden (99) oder Übergänge bilden: „eine Monodie mag tatsächlich eine ‚reduzierte' Polyphonie darstellen, ebenso wie eine Polyphonie in Wirklichkeit die ‚Auffächerung' einer Monodie sein kann" (103). Boulez spricht auch mit Bezug auf die Musik seit Webern von einer „polyphonie des polyphonies", die – nach „monodie" (Einstimmigkeit) und „polyphonie" (Mehrstimmigkeit) – eine dritte Epoche der Musik kennzeichne. Sei die Melodie auch in der „polyphonie" das Grundelement geblieben, so sei zum Grundelement in der seriellen Musik die „polyphonie" selbst geworden, welche in „genau bestimmten Vertei-

lungen von Tönen im Klangraum" bestehe und in der Horizontale und Vertikale nicht mehr getrennt seien (*Moment de Jean-Sébastien Bach*, 1951, in: *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, 18; Art. *Contrepoint*, in: *Encycl. de la musique Fasquelle*, Paris 1958). In diesem Sinn ist wohl auch der Werktitel *Polyphonie X* (1951) zu verstehen (das X weist auf die Projektion der Reihe in die Diagonale).

*

Exkurs 1: Die nicht- und postserielle Musik hingegen beharrt auf einem wesentlich traditionellen, wenn auch neue stilistische Möglichkeiten einschließenden Polyphoniebegriff. Eine derartige neue stilistische Möglichkeit (die sich noch weiter als R. Srauss' Klangflächentechnik vom Ideal des möglichst „stimmigen" Satzes entfernte) war G. Ligetis „Mikropolyphonie", wie er die vor allem in den späten fünfziger Jahren angewandte „Technik der engen und dichten Verquickung von Instrumental-, auch Vokalstimmen" nennt; daß sie noch im Rahmen des herkömmlichen Polyphoniebegriffes gedacht ist, zeigt sich in ihrer allmählichen Umbildung zu einer „transparenteren, klarer gezeichneten, dünneren und spröderen Polyphonie", die sich am Ideal des möglichst „stimmigen" Satzes orientiert:

Ligeti, Werkeinführung zu *San Francisco Polyphony* (1973/74), in: Programm d. *Musikprotokoll* d. Steirischen Herbstes 1977: Während meine Musik in den späten fünfziger Jahren hauptsächlich auf der „Mikropolyphonie" beruhte, d.h. auf der Technik der engen und dichten Verquickung von Instrumentalstimmen (auch von Vokalstimmen), strebte ich etwa ab der Mitte der sechziger Jahre in die Richtung einer Polyphonie, die transparenter, klarer gezeichnet, dünner und spröder war. Die statischen, sich verwischenden Klangnetze wurden immer mehr durchleuchtet; divergente, heterogene und kontrastierende musikalische Bewegungsabläufe nisteten sich in die komplexen Klangnetze ein. Typisch für diese Art von durchsichtiger Polyphonie sind etwa die „Zehn Stücke für Bläserquintett" (1968) und das „Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten" (1969 bis 1970). Einen Schritt weiter ging ich im Orchesterstück „Melodien" (1971): die Einzelstimmen wurden zu geschlossenen melodischen Gestalten geformt, und eine Anzahl solcher verschiedenartiger Einzelstimmen erklingen zur selben Zeit, doch in verschiedener Geschwindigkeit und verschiedener metrisch-rhythmischer Artikulation... Während das frühere Orchesterstück „Melodien" sanfte, fast schöne Musik ist, ist „San Francisco Polyphony" trockener, herber, im Duktus der melodischen Linien graphischer. Die Divergenz der einzelnen melodischen Linien ist noch größer, ihr Verschmelzungsgrad niedriger.

Ebenfalls vom herkömmlichen Polyphoniebegriff geht H.W. Zimmermann aus, der zwischen „homophoner", „heterogener" und „polystilistischer" Polyphonie unterscheidet. „Homogen" wird die Polyphonie durch ein imitatorisches Verhältnis der Stimmen. Findet keine Imitation statt oder wird eine Stimme (z.B. der Cantus firmus oder der Baß einer barocken Triosonate) nicht in die Imitation einbezogen, so entsteht „heterogene" Polyphonie. Bei „polystilistischer" Polyphonie (für die Zimmermann besonders eintritt) setzt sich der Satz „nicht mehr aus Einzelstimmen oder unterschiedlichen Stimmbündeln zusammen, sondern aus verschiedenen Musikstücken, aus ganz verschiedenen Satzcharakteren" (*Über homogene, heterogene u. polystilistische Polyphonie*, MuK XLI, 1971, 224).

*

Exkurs 2: Die Begriffe polyphon und polyphonisch im Sinne dieses Abschnittes IV. sind auch in außermus. Bereiche übernommen worden, so in bildende Kunst (s. oben I. (2) (a)), Literaturwiss. und Ästhetik. In die Literaturwiss. hat sie M. Bachtin eingeführt, um die Romane Dostoevskijs zu charakterisieren:

Probleme d. Poetik Dostoevskijs ([Leningrad 1929, ²Moskau 1963] München 1971): Die Vielfalt selbständiger und unvermischter Stimmen und Bewußtseine, die echte Polyphonie vollwertiger Stimmen ist tatsächlich die Haupteigenart der Romane Dostoevskijs. In seinen Werken wird nicht eine Vielzahl von Charakteren und Schicksalen in einer einheitlichen, objektiven Welt im Lichte eines einheitlichen Autorenbewußtseins entfaltet, sondern eine Vielfalt gleichberechtigter Bewußtseine mit ihren Welten wird in der Einheit eines Ereignisses miteinander verbunden, ohne daß sie ineinander aufgehen (10; vgl. auch B.A. Uspenskij, *Poetik d. Kompos.* [(Moskau 1970) Ffm. 1975], 19f.).

Im Bereich der Ästhetik spricht R. Ingarden von einer „Polyphonie der ästhetischen Wertqualitäten" in denjenigen Künsten, in denen verschiedenartige Schichten zusammenwirken wie sprachliche Schicht und dargestellte Welt in der Literatur oder optische Gestalt und Gegenstand in der bildenden Kunst (*Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931, z.B. 26, 56f.);

vgl. auch *Untersuchungen z. Ontologie d. Kunst* (Tübingen 1962): Dem Musikwerk ist die mehrschichtige Struktur und die polyphonische Harmonie heterogener ästhetischer Wertqualitäten, wie sie im Falle des literarischen Kunstwerkes vorliegt, überhaupt ganz fremd. Für literarische Werke dagegen (und in gewissem Grade auch für Werke der Malerei und der Plastik) ist sie charakteristisch und ergibt sich eben aus der Heterogenität des Materials, aus dem die verschiedenen Schichten dieser Werke gebaut sind (32).

*

(2) Die vielfältig wechselnden Akzentuierungen innerhalb des Wortgebrauchs sind auch abhängig von Unterschieden im POLYPHONIE-IDEAL. Marx z.B. erkennt das seine in Bachs Polyphonie und mißt an ihr selbst die des späten Beethoven. Die Harmonik, bei Bach nur Bedingung, sei bei Beethoven Grundlage und Ausgangspunkt des Satzes (weshalb seine Polyphonie letztlich der Homophonie verhaftet bleibe); die Stimmen, bei Bach zueinandergestellt, strebten bei Beethoven ihre Emanzipation erst an; und der doppelte Kontrapunkt, bei Bach Richtschnur und Zweck, sei bei Beethoven nur Mittel und daher weniger vollendet:

Art. *Beethoven*, in: SchillingE I ([1835] ²1840): ...eine Polyphonie, die nur mit der Seb. Bach'schen vergleichbar, obwohl auf ganz anderem Grunde entstanden ist. Bach stellt Stimme auf Stimme zueinander; die Gesetze des doppelten Contrapunctes geben ihm die Richtschnur, von der er ausgeht, die Harmonie ist ihm Bedingung, die sich, unbewußt, von selbst versteht. Beethoven entwickelt den harmonischen Satz zu immer reicherem und freierem Gewebe; die Harmonie ist ihm Grundlage, von der er unter Leitung einer Hauptstimme (also homophon) ausgeht; die Emanzipation jeder Stimme ist sein oft vielleicht unbewußtes Ziel, die Formen des doppelten Contrapunctes müssen gelegentlich diesen Tendenzen dienen, werden daher, auch wo sie Zweck seyn sollten (Finale d. Sonate op. 110 u.a.) nicht zu der Vollendung gebracht, die der hohe Standpunkt des Künstlers hätte erwarten lassen (518).

Wohl im Sinne dieses Polyphonie-Ideals spricht J. Brahms der Klangflächentechnik in R. Strauss' f-Moll-Sinfonie den Charakter von Polyphonie ab:

mündl. Äußerung zu Strauss nach der Uraufführung (Meiningen, Okt. 1885): Wenn man mehrere Dreiklangsthemen durcheinanderdreht, so ist das noch keine Polyphonie (zit. nach MoserL, NA 1963, Art. *Polyphonie*).

G. Mahler hingegen strebt äußerste Verschiedenheit der Stimmen insbesondere auch hinsichtlich ihres Assoziationsgehaltes an, wenn er Erscheinungen wie den unorganisierten, von Ringelspielen und Schaukeln, Schießbuden und Kasperletheatern, Militärmusik und einem Männergesangverein herrührenden Lärm eines Waldfestes, der ihm und Freunden auf einem Waldspaziergang entgegentönt, als Urbild seiner Polyphonie bezeichnet (daß er dabei die Notwendigkeit einer strengen satztechnischen Organisation solcher Klangbilder betont, trennt ihn von ver-

wandten Tendenzen bei Ch. Ives, dem es auf das Zufällig-Unorganisierte solcher Erscheinungen ankommt). Mahler geht sogar so weit, diese Verschiedenheit als das zu bezeichnen, wodurch sich die Polyphonie von „bloßer Vielstimmigkeit“ und „verkappter Homophonie“ unterscheidet:

N. Bauer-Lechner, *Erinnerungen an G. Mahler* (Lpz., Wien u. Zürich 1923): „Hört ihr's? Das ist Polyphonie und da hab ich sie her... Gerade so, von ganz verschiedenen Seiten her, müssen die Themen kommen und so völlig unterschieden sein in Rhythmik und Melodie (alles andere ist bloße Vielstimmigkeit und verkappte Homophonie): nur daß sie der Künstler zu einem zusammenstimmenden und -klingenden Ganzen ordnet und vereint.“ (147).

F. Busoni wiederum, für den (vgl. oben IV. (1) (b)) allein die Melodie funktionsfähig geblieben ist, die Harmonik hingegen nur noch als klangliches Resultat der Polyphonie existiert, fordert eine jeglichem Impuls gehorchende, athematische (von der Fuge emanzipierte), ja atonale Polyphonie – ein Ideal, dem er selbst in seiner *Berceuse élégiaque* op. 42 (1910) und der Zweiten Sonatine f. Klavier (1912) am nächsten gekommen ist und dem Schönbergs freie Atonalität weitgehend entsprechen dürfte (vgl. deren Beschreibung durch P. Bekker, die das Unornamentale, Seismographische, Unharmonische und Individualisierende dieser Polyphonie bzw. ihrer Elemente hervorhebt):

Busoni, *Conclusio z. d. wohltemperierten Klaviers II. Teil* (1915): Es ist die Polyphonie, die zunächst in der Fuge ihre höchste Bestimmung zu erfüllen glaubte und die, zur Unabhängigkeit gereift, kostbarer geworden ist, als die Fuge, ein Formgehäuse, es jemals war. – Zum letzten Male... verkünde ich für die Tonkunst den Sieg der Melodie über jede andere Kompositionstechnik: die universale Polyphonie als letzte Konsequenz der Melodik, als Erzeugerin der Harmonie und als Trägerin der Idee (a.a.O. 211);
vgl. *„Junge Klassizität“* (1920): Zur „jungen Klassizität“ rechne ich noch den definitiven Abschied vom Thematischen und das Wiederergreifen der Melodie – (nicht im Sinne eines gefälligen Motivs) – als Beherrscherin aller Stimmen, aller Regungen, als Trägerin der Idee und Erzeugerin der Harmonie, kurz: der höchst entwickelten (nicht kompliziertesten) Polyphonie (ibid. 278);
Introductio z. d. wohltemperierten Klavier, II. (1915): In der heutigen Kompositionskunst, die in gerader Linie von jener Bachs stammt – (insofern als sie, immer bewußter, durch Polyphonie tönende Empfindung zu werden sich bestrebt) – fällt sowohl die nach dem Mittelpunkt des Modulationskreises gravitierende Richtung – die Abhängigkeit von der Tonart – als auch die objektive Symbolik aus dem Plane, die dem subjektiven Temperament gewichen ist (ibid. 207);
Bekker, *Dtsch. Musik* (1921), in: *Dtsch. Leben d. Gegenwart*, hg. v. Ph. Witkop (Bln 1922): Dementsprechend ist Schönbergs Musik im Vergleich zu der visuell flächenhaft empfundenen, wuchtig klaren Ornamentik der Bachschen Polyphonie auf die Erfassung des seelisch Essentiellen gerichtet, mehr Gefühlsvibration als -darstellung. Das Polyphone an ihr ist mehr Mittel als Zweck. Es ergibt sich nicht aus dem Willen des Zusammenschlusses, sondern des irregulären Nebeneinander, das die Harmonie nicht mehr kennt und die Stimmen aus der räumlichen Tiefe wieder in die lineare Parallele zu bringen sucht. Das Ziel aber, die Idee der Einigung, ist nicht eigentlich kollektivistischer Art, es ist nicht Vielstimmigkeit im Sinne der alten, organisch gebauten Polyphonie. Es ist vielmehr eine Einstimmigkeit im absoluten Sinne, entharmonisierte Melodik freiester Art, Projizierung aller Bewegungskräfte des Gefühls in eine einzige Linie, die polyphone Mannigfaltigkeit des Stimmklangs, individualisierende melodische Geschlossenheit und harmonisches Raumgefühl in einem vereinigt. – Die verwirrende, scheinbar mißtönende Polyphonie des Schönbergischen Satzes ist in Wahrheit nichts anderes als das Suchen nach dieser Einstimmigkeit höchster Art (122).

Für A. Webern schließlich ist die Polyphonie die Schreibart, in der ein auf melodischen Beziehungen zwischen den Stimmen beruhender mus. Zusammenhang zustandekommen kann:

op. cit.: jetzt sehen wir... diesen merkwürdigen Vorgang, daß das, was wir in der Polyphonie beobachtet haben – möglichst weitgehender Zusammenhang – also das, was man als die Künste der Niederländer bezeichnete – daß dieses Streben wiederum allmählich von diesen Dingen Besitz ergreift und daß eine neue Polyphonie sich entwickelt (ed. Reich 28).

(3) Auch hinsichtlich der Ästhetischen Funktion von Polyphonie differieren die Polyphoniebegriffe. In der Gesamtheit der hier zu zit. Äußerungen des 19. und 20. Jh. heben sich die der Jugendmusikbewegung und ihres Umkreises durch die Auffassung der Polyphonie als Gebrauchs- oder Umgangsmusik (im Sinne Besselers; s. unten (b)) deutlich ab von den übrigen, in denen die Polyphonie im Sinne der Kunstmusik betrachtet wird.

(a) Als Schreibweise der Kunstmusik wird die Polyphonie gegensätzlich bewertet. Gefühlsästhetiker betrachten sie als tendenziell intellektualistisch („nur den Verstand, nicht Empfindung und Phantasie ansprechend“ [H. Küster], „lediglich mus. Calcül“ [E. Naumann], Papiermusik, ohne „melodischen Reiz“ [J. Chr. Lobe]); wirkungsästhetisch beurteilt gilt sie als esoterisch („zu Verwirrung und Unklarheit führend“ [Lobe], das Publikum überfordernd [Joachim, Küster, Riehl] oder „langweilend“ [Schucht], „Effekt“ und „Popularität“ einer Musik gefährdend [Naumann]); und künstlerisch erscheint sie als unecht („künstlich“ [Lobe], als „Prunken mit mus. Gelehrsamkeit“ [Naumann]):

Küster, *op. cit.* II: *Die höheren Tonformen* (Lpz. 1872): Allen polyphonen Compositionen aber, welche nur gelehrte Arbeiten sind, aus welchen nur der Verstand, und nicht auch Empfindung und Phantasie zu uns sprechen, ist für alle Zeit der Krieg zu erklären. – Ein gleiches gilt dem von der Polyphonie überreizten Gehör, das für jede mehrstimmige Composition contrapunktische Stimmenverflechtung verlangt (185);
Naumann, *op. cit.*: Alles, was bisher darin [sc. im kanonischen Satz] lediglich als musikalischer Calcül sich breit machte, sowie jedes andere Prunken mit musikalischer Gelehrsamkeit hatte der Meister [sc. Palestrina] aus seiner Partitur verbannt und sich der Künste des polyphonen Styles nur insoweit bedient, als sie zur Verstärkung und Erhöhung oder zur Verinnerlichung und Verklärung frommen Ausdrucks beizutragen vermochten (65);
Lobe, *Mus. Briefe eines Wohlbekannten* (Lpz. [1852] ²1860), spricht abschätzig von „derjenigen Musik..., die dem Auge beim Lesen vorzugsweise Interesse gewährt, der polyphonen“ (206), von den „künstlichen, polyphonen, contrapunktischen Combinationen, für welche jeder, auch der trivialste, Gedanke tauglich ist, auch wenn er gar Nichts ausdrückt und nicht den mindesten melodischen Reiz hat“ (170), „von diesem polyphonen Stimmenwesen“, das „gar leicht zu Verwirrung und Unklarheit führt“ (238);
Joachim an Brahms (Juni 1856): Dein Ohr ist so an rauhe Harmonie gewöhnt, von so polyphoner Textur, daß Du selten die Stimmen im gegenseitigen Zusammenstoß allein erwägst – weil sich eben bei Dir gleich das Gehörige, Ergänzende dazugesellt. Das kannst Du aber von einem Zuhörer, selbst vom musikalischsten, nicht verlangen; und da denn alle Kunst schließlich zum Mitgenuß beseligen soll, da das ihr heiligster Vorzug ist, so bitte ich Dich, darüber nachzudenken. Mir verkümmerts oft (in allen Deinen Sachen) die reine Freude, die sie mir sonst ge-

währen, wie die keines anderen lebenden Komponisten (ed. Moser [[2]1921] I, 148);
Küster, *op. cit.* IV: *Das Ideal d. Tonkünstlers*: Zu dem Verständnis eines solchen [sc. polyphonen] Werkes gehört aber nicht unbedeutende musikalische Vorbildung (118);
Riehl, *S. Bachs Klavierwerk in d. Gegenwart* (1859), in: *Mus. Charakterköpfe* II (Stuttgart [1860] [7]1899): Tausende von Hörern, die bei Bachs Polyphonie weder wissen, was sie sich denken, noch was sie empfinden sollen, staunen doch über das rhythmische Rauschen dieser Polyphonie (88);
Schucht, *op. cit.*: Ja, Mozart war so kühn und keck, gelegentlich auch ein Mal in der Oper ein Sätzchen Polyphonie erscheinen zu lassen. Daß dergleichen für ein gemischtes Publikum schwer verständliche Stellen leicht Mißfallen und ein Fiasco des Werkes bewirken können, ist offenkundig. Die gewöhnliche Menge langweilt sich bei gelehrter Musik: wie dergleichen Stellen genannt werden, wo jede selbständig melodieführend auftritt (382b);
Naumann, *op. cit.*: [Scarlatti wendet] die niederländischen Künste und die aus denselben hervorgegangenen polyphonen Formen... nur insoweit an, als sie seinen Tonschöpfungen zum festigenden Knochengerüst dienen, zu einem Elemente organischer Verknüpfung, das der Kenner zwar... durchfühlt, das dem gewöhnlichen Hörer dagegen unter der Schönheit blühender melodischer Umrisse verschwindet. Und wenn Palestrina den zuletzt überkünstlich gewordenen polyphonen Satz der Niederländer dadurch zu neuem Leben erweckt und dem Verständnisse der Menge wieder annähert, daß er ihn vereinfacht und seine strenge und abstracte Consequenz zu süßestem Wohllaut und innigster Erhebung der Seele verklärt, so popularisiert Scarlatti denselben durch seine Umbildung in das Melodische, Schwungvolle und das in einem erhabenen Sinne großartig Heitere (269f.).

Hingegen ist nach eher formalästhetisch orientierten Aussagen „jenes Spiel polyphoner Kräfte der Gipfel, oder vielmehr erst das eigentliche Leben unserer Kunst" (A.B.Marx, *Die Lehre v. d. mus. Kompos.* II [[3]1873], 155), vermag allein Polyphonie einer Musik Gehalt, Tiefe und Dauer zu verleihen (Schucht), gilt Polyphonie als „Merkmal jeder echten Musik" (Berg); die idealistische Ästhetik des späten 19.Jh. sieht in der Polyphonie die „höhere [d.h. entmaterialisierte, vergeistigtere] Darstellung der Harmonik" (Mendel-ReissmannL), eine „Durchgeistigung des Stoffes" (W.Rust); für Kaminski ist sie „Offenbarung lebendigen Seins", für Harburger ein Paradigma organischer Struktur:

Schucht, *op. cit.*: Aber worin besteht Bach's Hauptverdienst? Was verleiht seinen Werken jenen tiefen Geistesgehalt, der sie uns heute und noch in künftigen Jahrhunderten der Menschheit werthvoll macht? Nur der großartige polyphone Ideenbau, ausgeführt mit allen Mitteln der Contrapunktik, so daß seine Schöpfungen den gothischen Domen vergleichbar sind (394b);
Der Gehalt dieser [Zauberflötenouvertüre und Jupitersymphonie] sowie der Werke Beethoven's beruht also ebenfalls, wie allbekannt, in der reichhaltigen Polyphonie (395a);
Die besten ihrer [Spohrs, Schumanns, Mendelssohns, Brahms', Raffs u.a.] Kammermusik- und Orchesterwerke sind polyphon gehalten und haben nur hierdurch ihren Werth und höhere Bedeutung gewonnen (382b);
Der bloße melodische Reiz sichert einem Tonwerke noch nicht die Unsterblichkeit, wenn es nicht auch zugleich eine ideenreiche Polyphonie in sich birgt. – Wohl aber läßt sich umgekehrt behaupten, daß ein contrapunktisches polyphones Werk selbst ohne sonderlichen Melodienzauber mächtig zu ergreifen und dauernd zu fesseln vermag, wenn es der Seele tiefsten Tiefen entsprossen ist, wie z.B. der erste Satz von Beethoven's cmoll-Symphonie (395a/b);
Berg, Gespräch im Wiener Rundfunk (23.4.1930): Mit dem Hinweis auf die Polyphonie ist in der sogenannt atonalen Musik ein weiteres Merkmal jeder echten Musik aufgezeigt, das nicht dadurch hinfällig gemacht werden kann, daß ihm der Spitzname „Linearität" beigelegt wird (a.a.O. 235);
Mendel-ReissmannL VIII (1877), Art. *Polyphonie*: Es ist einleuchtend, dass die polyphone [Schreibart] die höhere Darstellung der Harmonie ist. Die homophone, in Accorden, lässt sie noch zu sehr als das schwerfällige, massige, im Verhältnis zur Idee noch rohe und ungeformte Material erscheinen;
Rust, Art. *J.S.Bach*, in: Mendel-ReissmannL I (1870): Die hohe contrapunktische Kunst, die den Aufführenden wie den Hörer in die labyrinthischen Gänge der ausgebildetsten Polyphonie führt, die Meisterschaft der Arbeit wie der organischen Entwicklung, an und für sich des Studiums werth und lohn- und genussbringend, dienen seinem Ideale nur als Mittel zum Zwecke: den Stoff zu durchgeistigen (396);
Kaminski, *Über polyphone Musik* (Musica I, 1947): Begreiflich... daß Musik, diese reinste Offenbarung „lebendigen Seins", die dem menschlichen Geist gegeben ist, ihrem innersten Wesen nach in der Vielfalt der Polyphonie wurzeln muß und in ihr ihre restloseste Erfüllung findet (82);
Harburger, *op. cit.*: diese kirchliche, polyphone Musik gibt uns den Schlüssel, worum es sich bei Musik überhaupt handelt... in den am zentriertesten und vielfältigst organisierten Formen der Musik, dem polyphonen kontrapunktischen Satz, den Fugen, Kanons usw. tritt eben dieses Merkmal von Organismen am stärksten zutage... daß alles organisch „sitzt", daß alle Teile organisch ineinander übergreifen und aus dem Organismus und seinem Strukturprinzip herausgeboren sind, und daß dieses Strukturprinzip in möglichster Klarheit und Einfachheit zum Ausdruck kommt, wie sich auch die Seele in einem vollendeten Organismus in allen Bewegungen, Gliedmaßen, Körperformen eindeutig manifestiert (65–67).

Angesichts fortschreitender Individualisierung der Satzstimmen und zunehmender Anwendung kontrapunktischer Satztechniken im 19.Jh. betonen Befürworter von Polyphonie, wie sehr diese zum kompos. Standard gehört. Schucht zufolge sei es nach Mozart und Beethoven „Gesetz und Dogma geworden: die Symphonie- und Kammermusikwerke nur in polyphonem Styl zu schreiben, in welchem die Contrapunktik den wesentlichen Bestandtheil bildet" (a.a.O. 382b); „auch die Oper der Neuzeit nimmt mehr polyphone Elemente in ihren Bereich, als die frühere. Namentlich ist es Richard Wagner, der auch aus diesem Kunstgebiet vielfach die Mittel zu dramatischen Zwecken wählt" (383a). Daß Polyphonie zum kompos. Standard zumindest der Orchester- und Kammermusik gehört, bestätigen P.I.Tschaikowskis Musikkritiken, die unter diesem Aspekt Werke Mozarts, Beethovens und Schumanns hervorheben, des frühen Rimski-Korsakow und Berlioz' hingegen bemängeln. E.Grieg sieht sich sogar veranlaßt, Schumanns Streichquartette gegen den Vorwurf unzureichender Polyphonie zu verteidigen:

Beitr. in The Century Magazine (Jan. 1894): [Schumanns] drei Streichquartette (op. 41) sind mit ebensoviel Originalität wie Liebe erdacht. Gewiß, oft setzt sich Schumann über jene traditionelle Ansicht hinweg, nach der der Charakter eines Quartetts für Streicher ausschließlich polyphon sei (zit. nach S.Morgenstern, *Komponisten über Musik*, München o.J., 243).

Selbst wirkungsästhetischer Argumente können sich Befürworter von Polyphonie nun bedienen. So rühmt Schucht die „wunderbaren Effecte" Wagnerscher Polyphonie („wie in Bach's Fugen, selbstverständlich in anderer Form und in anderem Geiste", a.a.O. 382b); und Grieg führt Wagners „spätere Triumphe" auf dessen „polyphone Kraft" zurück (a.a.O.). Die „Beschimpfung"

der Polyphonie als „Papiermusik" zurückweisend, charakterisiert Adorno diese Schreibweise als vorzügliches Mittel mus. Artikulation:

Die Funktion d. Kontrapunkts in d. neuen Musik (1957), in: *Nervenpunkte d. neuen Musik* (Reinbek 1969): Aller Kontrapunkt hat auch eine analytische Funktion, die Zerlegung des Komplexen in distinkte Teilmomente, die Artikulation des Gleichzeitigen nach dem Gewicht seiner Bestandstücke und nach Ähnlichkeit und Kontrast... Insofern ist Polyphonie heute das genaue Gegenteil dessen, als was die reaktionäre Phrase sie beschimpft, von Papiermusik (73).

(b) In *Grundfragen d. mus. Hörens* (JbP XXXII, 1926) unterscheidet H. Besseler zwei Arten von Musik: eine solche, deren Hörer „passiv", „beobachtend", „zuhörend" sind, deren Zuhörerschaft eine „unbegrenzte Masse" ist und in Vereinzelung verharrt, und eine andere, deren Hörer sich in „tätiger Haltung und Erwartung" befindet, „mitmacht", „mithört", deren Hörerschaft eine „echte Gemeinschaft Gleichgesinnter" darstellt und „zum Kollektiv verschmilzt". Die erstere wird als „Konzertmusik" (später „Darbietungsmusik"), die andere als „Gebrauchsmusik" (später „Umgangsmusik") bezeichnet (37f.). Im Sinne dieser Dichotomie ist die Polyphonie in den bisher zit. Äußerungen zu ihrer ästhetischen Funktion als Schreibweise von „Darbietungsmusik" aufgefaßt und bewertet. Die Jugendmusikbewegung der 1920er Jahre deutet sie hingegen als „UMGANGSMUSIK". Dabei rückt der Vergleich von Polyphonie und menschlicher Sozietät, der als bloße Metaphorik z.B. bei A.B. Marx und H. Küster (s. oben IV. (1) (a)) begegnete, zunehmend in den Vordergrund und enthüllt durch Vokabular und Tendenz eine politische Bewertung der Polyphonie. Die Selbständigkeit und Gleichberechtigung der Stimmen erscheint dabei als die von Menschen (Rein, Lippl, A. Küster, Jöde), ihr gegenseitiges Verhalten (Dis- und Konsonieren) als Bild des Lebens, des Kampfes (Lippl, Rein). Als die höhere Einheit, der die Stimmen dienen (Rein), gilt die „Gemeinschaft" (Lippl, Jöde), die der Scheidung in „Abseitige" und „Masse" entgegenwirkt und so das „Volk" eint (Jöde), wohingegen „vordem die Musik schon durch das Ueberwiegen des Klaviers Vereinzelung bedeutete" (Küster). Dementsprechend wird auch die (schon früher empfundene) „Objektivität", der Verzicht auf Subjektivitätsausdruck positiv bewertet (Rein, Küster, Jöde). Der traditionelle Einwand gegen die Polyphonie, sie sei nur schwer nachzuvollziehen, soll durch ihre Deutung als Musik zum aktiven Mittvollzug (Besseler unterscheidet Zu- und Mithören) und notfalls ihren letztlich religiösen Sinn entkräftet werden (Jöde; Lippl: „Gewirk von fast metaphysischer Hintergründigkeit"). Insgesamt gilt die Polyphonie als notwendiger Ausdruck einer bestimmten Geistes- und Lebenshaltung: derjenige vorbürgerlicher Zeiten und der Jugendbewegung (Lippl, Küster, Jöde, Stürmer):

W. Rein, *Dtsch. Lieder vergangener Jh. f. drei St. im polyphonen Satz* (Wolfenbüttel 1922), Geleitwort: Statt dessen kommt die klar zeichnende Architektonik der Polyphonie zu ihrem Rechte. Jede Stimme wird Träger der Idee und schreitet in aller Selbstherrlichkeit vorwärts. Welch ungeahntes Leben erschließt sich damit! Hart stößt auf Hart! Der Kampf der Stimmen entbrennt. Die Dissonanz ist die lebendige Kraft, die alles in Bewegung bringt und die Konsonanz erst in ihrem wahren Werte, als Ruhe, als Erlösung erscheinen läßt (zit. nach S. Günther, *Moderne Polyphonie*, Bln 1930, 79f.);

ders., *Erziehung z. polyphonen Singen*, in: *Dtsch. Musik*, hg. v. J.L. Fischer u. L. Lade (Ffm. 1925): Mit dieser Musik [der des Mittelalters, Scheidts und Bachs] fand die Jugend den ihr adäquaten Stil, das Abbild oder besser das Symbol ihres eigenen Gemeinschaftslebens: die Polyphonie. Hier handelt es sich um eine Satzweise, die eine Vielheit selbständiger Stimmen zusammenschließt zum Dienst an einem Größeren, hier wird der Einzelne nur sichtbar in seinem Gerichtetsein über sich hinaus auf die höhere Einheit. Das Ich tritt zurück; die Vorherrschaft einer Stimme, die mit der begleiteten Monodie aufkam und zum homophonen Satze und der maßlosen technischen Steigerung in der Verwendung des konzertierenden Soloinstruments führte, hört auf (175);

A. Lippl, *Jugendbewegung u. Musik*, ebenda: Es geschah der Einbruch der Polyphonie. Er mußte geschehen, er liegt fast im Sinne des jugendbewegten Lebensgefühls. Polyphonie ist wesenheitlich verwandt. Vielleicht sogar musikalisches Sinnbild des jugendbewegten Weltbildes. Die Vereinigung eigenständiger Themen und Linienführungen zu einem Gewirk von fast metaphysischer Hintergründigkeit, das Aufeinanderprallen selbständiger Eigenarten in harten Dissonanzen und ihre Befreiung, ihre Lösung in harmonische Einheiten, das war ja Gleichnis des jugendbewegten Gemeinschaftswillens... In der Polyphonie fand die Jugendbewegung sich selber geformt (127);

A. Küster, *Hausmusik*, ebenda: Während vordem die Musik schon durch das Ueberwiegen des Klaviers Vereinzelung bedeutete, handelt es sich jetzt um Menschen, die nicht passiv Musik von außen an sich herantragen lassen, die nicht Beobachter sein wollen, sondern die aus einem inneren Muß heraus Musik suchen. Da wird es auch verständlich, daß weniger eine Musik in Frage kommt, die Erlebnisse eines Einzelnen darstellen will, bei der der Mensch im Vordergrund des Geschehens steht und nicht die Musik, sondern eine solche Musik, die in ihrer Gesamthaltung Ausdruck ihrer Zeit ist. So sind die Bindungen sehr stark zur polyphonen Musik (d.i. eine Mehrstimmigkeit, bei der jede Stimme eigenes Leben trägt, eigene Berechtigung hat, ohne aber als übergeordnet aus dem eigenen Rahmen zu treten) (115);

Fr. Jöde, *Wege z. Polyphonie in d. Erziehung*, in: *Ber. über d. I. Mw. Kongr. d. Dtsch. Musikges. in Lpz. 1925* (Lpz. 1926): Wichtig ist es also, zu erfahren, welche Bedeutung die Polyphonie da hat, wo zwischen Musik und Leben nicht der Sprung von den Abseitigen zur Masse nötig ist, also was überall da vor sich geht, wo durch den Gedanken der Gemeinde, des Kreises, des Bundes, der stets der Gedanke des Wachsenmüssens miteinander ist, das Tun und Lassen zum Volke strebt... Da wird sichtbar werden, ob die Polyphonie zu allererst als ein klingender Ausdruck einer Lebenshaltung zu gelten habe oder nicht (128);
Insofern ist die Frage der Polyphonie ganz und gar nicht zu trennen von der Frage nach dem neuen Gestaltungsansatz eines Volklichen in unserer Zeit, und diese wiederum nicht von ihr (131);
Und wenn... vom unbeteiligten Hörer der immerwiederkehrende Vorwurf gemacht wird, daß die polyphone Musik so „durcheinander" gehe, daß man ihr überhaupt nicht folgen könne, so wird er einmal wissen, daß diese Musik im Grunde nicht zum unbeteiligten Anhören, sondern zum Mittun da ist, und daß diese tätige Anteilnahme ja das eine seiner Ziele geworden ist. Darüber hinaus aber wird er, wenn er wirklich in der Tiefe erfaßt hat, was in ihm vorgeht, mit den alten Theoretikern fühlen, daß selbst dann, wenn Menschen dem Gesange nicht mehr folgen können, von dem sie selbst ein Teil sind, Gott doch immer noch folgt und versteht, und daß es darauf doch letzten Endes ankomme;

Br. Stürmer, zit. unten IV. (4).

Die Jugendmusikbewegung wurde zwar im Dritten Reich organisatorisch aufgelöst bzw. in NS-Gruppierungen überführt (und nach dem Krieg restauriert); doch konnte der Polyphoniebegriff der Jugendmusikbewegung gerade wegen seiner politischen Implikationen auch während des Dritten Reichs, ja sogar innerhalb der NS-Bewegung pro-

pagiert werden, z.B. von C.Hannemann (Volkstum u. Heimat V = Das Land XLVII, 1938, 346ff., und ebenda VI bzw. XLVIII, 1939, 8f.), vor allem aber durch R. Eichenauer. Er betrachtet – wie die Jugendmusikbewegung – die Polyphonie als Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls; wie Jöde erblickt er in der Hinwendung zur Polyphonie den Anbruch eines Gemeinschaftszeitalters (das er freilich mit dem Dritten Reich identifiziert):

Musik u. Rasse (München 1932): In der polyphonen Schreibweise nun muß man gewissermaßen den formalen Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls sehen, da ja zur Ausführung polyphoner Werke das einträchtige Zusammenwirken vieler gehört. Bricht nun wirklich ein neues Gemeinschaftszeitalter an, so haben wir in der unverkennbaren Hinwendung zur Polyphonie gewissermaßen ein greifbares Zeichen dieses Anbruchs (279; vgl. auch [2]1937, 314);
vgl. Jöde, *op. cit.*: Man braucht sich nur einmal zu vergegenwärtigen, wie... der neue Weg zur Polyphonie in unserer Musik vielleicht nichts anderes als eine Seite des Weges zur Verinnerlichung, zur Teilhaftigkeit, zur Gestaltwerdung, zur Gemeinschaft, zum Glauben ist, den unsere Zeit doch wohl... beschritten hat. Wie also tatsächlich heute nach und nach von hier aus gesehen eine innere Polyphonie, „eine Vielheit lebendiger Stimmen in einer Einheit", die Menschen zu erfüllen beginnt, von der das ganze vergehende 19. Jahrhundert mit seinem Streben zum Individuum und zu seinen Verkehrsäußerungen kaum etwas ahnte (129).

Nicht typisch für die Jugendmusikbewegung ist dagegen die völkisch-rassistische Fundierung des Polyphoniebegriffs, die Eichenauer zu Begriffserweiterungen veranlaßt. Die neue Bevorzugung der Kantate als Feiermusik auf eine dtsch. Neigung zur Polyphonie zurückführend, charakterisiert er die Kantatenform als „polyphon" – ‚polyphon' nicht im satztechnischen Sinn, sondern im Sinne von ‚aus Teilen verschiedenen Charakters zu einem einheitlichen Kunstwerk verbunden'; die „Bindung von Teilen verschiedenen Charakters zu einem einheitlichen Kunstwerk" gilt ihm als Ausdruck „germanischen Bauwillens" und entspricht somit der postulierten „Deutschheit" der Polyphonie. Entscheidend für den „polyphonen Charakter" dieser Form sei aber nicht deren „künstlichere oder einfachere Handhabung" (wie überhaupt „Polyphonie im tiefsten dtsch. Sinn gar kein technischer Begriff" sei), sondern die „geistige Haltung", d.i. der Geist der „Volksgemeinschaft", in der der Gegensatz zwischen den privilegierten („Vorrecht") und den „einfachsten Menschen" aufgehoben sei. Dem Geist der „Volksgemeinschaft" entspricht es, wenn das Werk nicht „aufgeführt", sondern von Allen „gemeinsam gefeiert" wird (vgl. Besselers Unterscheidung von Darbietungs- und Umgangsmusik), wobei „feiern" spezieller den rituellen Charakter dieser Werkausführung bezeichnet; die „Volksgemeinschaft" (die rein illusorisch sein muß) wird in der Ausübung einer Art Kunstreligion erfahren („aufkeimende Gemeinschaft dieser Stunde"), deren Ereignis die „Geburt eines vielgestaltigen Kunstwerks..., der Gestaltung aus dem Ungestalteten" ist und die nicht „Kunstverstand", sondern „Kunstgläubigkeit" erfordert:

Polyphonie – d. ewige Sprache dtsch. Seele (Wolfenbüttel u. Bln 1938): Wo sie aber ernst wird, da bevorzugt unsere Jugend wieder die Feierform der Kantate. Hängt auch das etwa mit der von mir behaupteten tiefinneren Neigung zur Polyphonie zusammen? Ich glaube es. Allerdings müssen wir dann den Sinn des Wortes „Polyphonie" über seine eng fachliche Bedeutung hinaus erweitern. Wenn ich die Kantate eine in sich polyphone Form nenne, so meine ich nicht den Stil der einzelnen Sätze, der ja nicht notwendig polyphon ist, sondern die Tatsache der Bindung von Teilen verschiedenen Charakters zu einem einheitlichen Kunstwerk, zu einer übergeordneten Größe, worin sich wieder der germanische Bauwille, die germanische Kraft der Zusammenschau offenbart. Hierbei kommt es zunächst lediglich auf die geistige Haltung an und nicht darauf, ob die Kantatenform im Einzelfalle ganz schlicht oder künstlicher gehandhabt wird. Ich berufe mich mit Absicht nochmals auf Stuttgart: In den Fortuna-Werken wurde die Kantate „Land, mein Land" von Heinrich Spitta nach Worten von Karl Bröger von Belegschaft und Hitlerjugend gemeinsam – ja, sollen wir sagen: „aufgeführt"? Besser wäre, zu sagen: sie wurde gemeinsam gefeiert. Hier, in diesem Erlebnis der Geburt eines vielgestaltigen Kunstwerks unter der Mitarbeit vieler kunstungewohnter, aber kunstgläubiger Menschen, wurde klar, daß jenes religiöse Erlebnis der Geburt der Gestaltung aus dem Ungestalteten kein Vorrecht der Kunstverständigen, sondern auch dem einfachsten Menschen zugänglich ist. Und in der aufkeimenden Gemeinschaft dieser Stunde wurde mir noch eines klar: daß Polyphonie im tiefsten deutschen Sinne gar kein technischer Begriff ist; daß sie für uns über den Zusammenklang der Töne hinaus den Zusammenklang der Seelen bedeutet (74f.).

*

Exkurs: Eichenauer ist nicht der erste, der die Polyphonie als nationale Eigentümlichkeit der Deutschen (Germanen, nordischen Rasse...) betrachtet. Von Kirchers Charakterisierung des dtsch. Stils (stylus germanus) als „polyphonus" oder „polyodicus" (*op. cit.* I, 543f.) abgesehen, läßt sich seit spätestens Mitte 19. Jh. eine kontinuierliche Tradition dieses Gedankens verfolgen. Schon Lobe weist ihn zurück, wohingegen Naumann ihn wiederholt vorträgt; und auch Riehl scheint von ihm auszugehen:

Lobe, *Mus. Briefe eines Wohlbekannten*: Es ist ein großer Irrthum, wenn man, wie häufig geschieht, behauptet, die Italiener und Franzosen könnten nicht in polyphonem Style schreiben. Die Deutschen haben ihn erst von den Italienern, wie diese von den Niederländern übernommen (20);
Naumann, *op. cit.*: Bleibt man... im Allgemeinen, so kann man sagen, daß die Italiener vorzugsweise als die Vertreter der Melodie, die Deutschen dagegen als die Vertreter der Harmonie und ihrer Auflösung in Stimmen, d.h. der Polyphonie gelten können (9);
[Die Italiener] bemächtigten sich eben des ihnen in der Polyphonie übermittelten neuen Elements in der Tonkunst und machten sich während des 16. und 17. Jahrhunderts zu Herren desselben, obwohl ihre blos natürlichen Anlagen sie nach ganz anderen Seiten trieben (14);
Riehl, *op. cit.*: Leichter soll man sich jetzt an der Donau für Schumanns als für Bachs Polyphonie begeistern und so gleichsam von hinten nach vorn, vom reflektiert überfeinerten modern raffinierten Kontrapunkt anhebend, die Schule zu Bachs ursprünglicher Kraftnatur durchzumachen beginnen. Und allerdings ist es leichter, von der undeutschen Unnatur und Spielerei der großen Oper und des musikalischen Salons eine Brücke zu Schumann zu schlagen (109);

Rassistisch (wie er im folgenden Grieg-Zitat kaum gemeint ist) wird der Gedanke allerdings erst im 20. Jh., und keineswegs nur bei Eichenauer:

Grieg: Bachs polyphone Begabung... erwuchs aus den Tiefen seiner germanischen Seele und stellt ihn in Gegensatz zu den Italienern, deren Musik weniger tiefsinnig, dafür aber farbenreicher, melodiöser ist (zit. nach R.H. Stein, *Grieg*, Bln [3/4]1922, 96);
E. Muthesius, *Die Funktion d. Musik in d. abendländischen Kunst* (DVjs. III, 1925): In Wirklichkeit ist die kontrapunktische Polyphonie die gewaltigste und arteigenste Verkörperung der nordischen Idee, in ihr lebt der Geist der germanischen Ornamentik wieder auf (zit. nach Eichenauer, *Musik u. Rasse*, 1932, 170);
Bach u. d. dtsch. Geist (Zs. f. Deutschlandkunde 1941): Die Polyphonie Bachs ist nicht nur ein Musiktyp neben anderen, sie ist

vor allem die unüberbietbare, ewig gültige Verwirklichung nordisch-germanischer Geistesart im deutschen Volk (zit. nach J. Wulf, *Musik im Dritten Reich*, Reinbek 1966, 252).

*

Schon 1927 plädiert W. Gurlitt dafür, statt von der einen Polyphonie, die es nicht gebe, von den verschiedenen historischen Stilen der Polyphonie zu sprechen; er unterscheidet entsprechend der ihnen gemäßen Hörweise grob zwischen „alter" und „neuer" Polyphonie, womit er Besselers Dichotomie von Umgangs- und Darbietungsmusik schon innerhalb der Polyphonie zur Geltung bringt:

Alte u. neue Polyphonie im Kampf um d. mus. Bildungsideal d. Gegenwart, in: *Musik in Volk, Schule u. Kirche. Vortr. d. V. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt* (Lpz. 1927): Richtig verstanden, kann es... keine „absolute" oder „echte" Polyphonie geben, sondern immer nur eine stilgebundene Ausprägung derselben, eine geschichtlich entfaltete und verwirklichte Mehrheit von Stiltypen der Polyphonie, von denen jeder als die „wahre" Polyphonie zu gelten beansprucht (91);
Diesen beiden grundsätzlich verschiedenen Arten des mithörenden und zuhörenden Hörens entspricht nun eine typisch verschiedene Struktur von Polyphonie, die wir mit der zwar groben, aber für unsere Zwecke genügenden Unterscheidung von alter und neuer Polyphonie bereits angedeutet haben (97).

Doch wirkt der Polyphoniebegriff der Jugendmusikbewegung und besonders die in ihm enthaltene soziologische Deutung der Polyphonie über diese Bewegung selbst hinaus. Deutliche Einflüsse finden sich z.B. bei E. Rebling (Pseudonym: Gerhard), A. Knab und H. Scherchen:

Balet-Gerhard, *op. cit.*: [Die polyphone] Musik wurde nicht um ihrer selbst willen ästhetisch genossen oder passiv gehört, sondern sie war das Mittel, eine Gemeinschaft von Menschen zu gleichem außermusikalischen Verhalten anzuregen, sei es zum Beten und Bekennen oder sei es zum Tanzen und gemeinschaftlichen Spielen: immer lag der Schwerpunkt im aktiven Mitmachen. Nur von innen her, vom steten aktiven Verfolgen einer Stimme her, um die sich die anderen herumschlingen, ist diese Musik zu begreifen, nicht von außen her, also von einem passiven Zuhören, durch das man das Stimmengewirr in seiner Gesamtheit auf sich wirken läßt (339f.);
Knab, *Bach, Beethoven, Bruckner* (Musica III, 1949): Die mittelalterliche Polyphonie als Symbol einer höchst organisierten Gemeinschaft, die dem Individuum größtmögliche Entfaltung im Dienst einer übergeordneten Idee einräumt, gipfelt in Bach (316);
Scherchen, *Vom Wesen d. Musik. Das moderne Musikempfinden* I (Zürich 1947): Die Vollendung des polyphonen Stils ist die Vollendung eines Gesellschaftsideals. Nie ist ein Bild gleichhoher Sozietät vor den Menschen gestellt worden, als in dem sechsstimmigen Ricercare des „Musikalischen Opfers" (zit. nach J. Herrmann, Musica II, 1948, 293).

Auch Adorno verschließt sich dieser Deutung nicht, obwohl sie ihm die Wiederbelebung der Polyphonie im 20. Jh. nicht zu erklären vermag:

op. cit.: ...die bisherigen Erklärungen der neuen Tendenz zur Kontrapunktik sind ganz unzulänglich. Besserer bedürfte es um so dringender, als die alten Voraussetzungen kontrapunktischen Verfahrens, eine in sich relativ homogene, statische und geschlossene Gesellschaft, die sich im vielstimmigen Gesang repräsentiert und diszipliniert, am Ende des bürgerlichen Zeitalters so wenig gelten wie zu dessen Beginn. Das Subjekt, das einsam und offen der Idee einer in sich runden und geschlossenen Vielheit sich entgegensetzte, ist stets noch geschichtsphilosophisch der Bezugspunkt allen Produzierens: kein kontrapunktischer Kosmos wäre heute das Echo eines sozialen, und sobald sogenannte Belebungen der Polyphonie darauf abzielen, wird diese nichtig; ohnmächtig und gewaltsam in eins. Die zeitgenössische Evolution des kontrapunktischen Geistes bietet das Paradoxon einer Vielstimmigkeit ohne Gemeinde (70).

(4) Das Verhältnis der in hohem Maße sachverwandten Termini Polyphonie und Kontrapunkt hängt weniger von der jeweiligen Definition des Begriffes Polyphonie als von traditionellen Facheinteilungen ab. Nur selten fallen die beiden Begriffe derart auseinander wie bei dem oben zit. anon. Verfasser von *Harmonie od. Kontrapunkt* (MfM IV, 1872), der (vgl. oben IV. (1) (a)) unter Kontrapunkt die ältere und unter Harmonie die neuere Methode, einen mehrstimmigen Satz herzustellen, versteht und bei beiden Verfahren sowohl von homophonen als auch von polyphonen Sätzen spricht. Vielmehr wird, wie das Belegmaterial erkennen läßt, ‚Polyphonie' WEITGEHEND SYNONYM ZU ‚KONTRAPUNKT' gebraucht; vgl. z.B.:

WebsterL (1864) Polyphonism... composition in parts; contrapuntal composition... – Polyphonist... a master of the art of polyphony; a contrapuntist;
E. Krüger, *op. cit.*: Die Kunst des mehrstimmigen Satzes pflegt neuerdings gelehrt zu werden von zwei verschiedenen Ausgangspuncten her: entweder vom Generalbaß oder vom Contrapunct beginnend; jene Art ist unsere bisherige, neuerlich homophon genannte, diese die polyphonische (313);
P. Boulez, Art. *Contrepoint*, in: *Encycl. de la musique Fasquelle* (Paris 1958): Le contrepoint est un phénomène occidental, nous voulons dire par là que l'évolution de la musique dans une direction polyphonique est un phénomène culturel qui appartient en propre à la civilisation européenne occidentale. Dans les diverses civilisations musicales qui la précèdent, même celles qui s'appuient sur des bases théoriques solides, on ne peut constater une véritable polyphonie...: on n'y observe pas cette notion de responsabilité qui est le caractère principal de la notion de contrepoint en occident. Dans les musiques dites exotiques, on observe fréquemment l'hétérophonie, l'antiphonie et toutes les formes de superposition qui sont dues à des rapports simultanés dans le temps, mais non responsable.

Allerdings sind mit Kontrapunkt nicht selten speziell die gängigen Verfahren der Bildung von Zusatzstimmen (bzw. die Lehre von ihnen) gemeint, während ‚Polyphonie' allgemeiner eine Satzstruktur bezeichnet; vgl. z.B.:

J. Schucht, *op. cit.*: [In den Fugen und anderen Orgelstücken Bachs] ist die Contrapunktik wesentlicher Bestandtheil des polyphonen Styls. Es wird keine Fuge ohne contrapunktische Umkehrungen geschrieben. Sehr häufig werden in den Cantaten und anderen Kirchenwerken Choralmelodieen als Cantus firmus verwendet und contrapunktische Gegenmelodieen dazu erfunden, welche dann in Umkehrungen erscheinen. Hierdurch wird die erforderliche Einheit und Mannigfaltigkeit erzielt (382b);
ders. Autor spricht wiederholt vom „Contrapunkt und überhaupt der Polyphonie" o.ä. (z.B. 393b, 394a).

Dementsprechend werden stilistische Wandlungen eher der Polyphonie als dem Kontrapunkt zugesprochen. So wird bei H. Riemann im Rahmen der Kompositionslehre, die einen abgeschlossenen musiktheor. Unterricht voraussetzt, also auch einen Kontrapunktkurs, der polyphone Satz als freier Satz (im Gegensatz zum strengen des Kontrapunkts) gelehrt (Stephan 241). So bezweckt auch I. Knorr mit seinem *Lehrbuch d. Fugenkompos.* (Lpz. 1911) „Meisterschaft in der modernen freien Polyphonie" (S. VI); ein Muster ist ihm die Fuge aus Brahms' Händelvariationen:

Man empfängt zugleich den Eindruck des polyphonen Fugenstils und des völlig ungezwungenen modernen Klaviersatzes (137).

Geradezu polemisch, obschon auch im Sinne der Jugendmusikbewegung (s. oben IV. (3) (b)), grenzt H. Kaminski die Polyphonie vom Kontrapunkt (als der herkömmlichen Lehre von den Verfahren der Bildung von Zusatzstimmen) ab, wohingegen A. Schönberg die Polyphonie an den Kontrapunkt binden will:

Kaminski, *op. cit.*: Nicht Sache handwerklichen oder gelehrten Könnens ist also Polyphonie, und nur eine Zeit, die sich vom eigentlichen Wesen der Musik entfernt und die Beziehungen zu ihrer Wurzel ganz verlor (wie das hinter uns liegende Jahrhundert), konnte darauf verfallen und es fertig bringen, Polyphonie mit dürrem, unfruchtbarem „Kontrapunkt" zu verwechseln (82);
vgl. Br. Stürmer, *Von d. neuen Chormusik* (1956), in: *Die Stimme d. Komponisten*, hg. v. H. Lindlar, = *Kontrapunkte* II (Rodenkirchen 1958): Es gab wohl dafür [sc. für die selbständige Linienführung der einzelnen Stimmen] den Fachausdruck „Polyphonie", aber der ist im Laufe der Zeit doch recht undeutlich geworden, zumal man Polyphonie allzuoft mit Kontrapunkt verwechselt hat. Ist der Kontrapunkt mehr eine Technik, so ist die Polyphonie so etwas wie eine Weltanschauung! (71);
Schönberg, *Neue Musik, veraltete Musik, Stil u. Gedanke* (Fassung v. 1945): ...negative Vorzüge... wie... eine Art Polyphonie, die den Kontrapunkt ersetzt und früher wegen ihrer ungenauen Imitation als „Kapellmeistermusik" oder was ich „Rhabarber-Kontrapunkt" genannt habe, verachtet worden wäre. Das Wort „Rhabarber", von nur fünf oder sechs Leuten hinter der Szene gesprochen, klang für das Publikum in einem Theater wie ein aufrührerischer Pöbelhaufen. So klang der thematisch bedeutungslose Kontrapunkt, wie das Wort „Rhabarber", als ob er eine wirkliche Bedeutung hätte (*Ges. Schriften* I, 31);
vgl. Boulez, *op. cit.* (zit. oben IV. (1) (b)).

Aber auch nach GroveD (3. und 5. Aufl.) und HoneggerD dient nur ‚Kontrapunkt' zur Bezeichnung der Satzlehre, während ‚Polyphonie' eher eine Schreibweise meint:

A. Hughes, Art. *Polyphony*, in: GroveD (^{3}1928): Differing from Counterpoint rather in the customary use of the term than in its meaning, Polyphony is usually attached to the actual compositions, while that of Counterpoint is applied to the academic or scientific forms (220);
E. Blom, Art. *Polyphonic*, in: GroveD (^{5}1954): while polyphony and counterpoint are essentially the same thing, the former term is used for a complete and artistically significant work, while the latter may refer to mere academic exercises. It follows that a complete composition of that kind is better described as „polyphonic", the term „contrapuntal" being aoplied rather to seperate passages written for practice or to incidents arising in the course of a composition that may not be a piece of polyphony as a whole;
J. Viret, Art. *Polyphonie*, in: HoneggerD (1977): Le terme de polyphonie s'apparente étroitement à celui de contrepoint. Bien que l'usage ne les distingue pas toujours nettement, il semble possible d'attribuer au premier un sens plus général et d'y voir un aspect particulier de la composition musicale et des oeuvres qui s'y rattachent; le second, quant à lui, tendrait à se restreindre plus ou moins au domaine didactique des procédés techniques et des méthodes d'enseignement.

Das HarvardD (1944) hingegen scheint, wenn es die Bezeichnung polyphony für die mittelalterliche Musik und für den Gegensatz zu Einstimmigkeit, den Terminus Kontrapunkt aber für didaktisch verwertbare Personalstile empfiehlt, davon auszugehen, daß ‚polyphony' einen weiteren Sinn als ‚counterpoint' hat (nämlich den von ‚Mehrstimmigkeit'; vgl. auch oben II.) und daß die mittelalterliche Mehrstimmigkeit noch kein Kontrapunkt im Sinne Palestrinas und Bachs ist:

Art. *Polyphonic, polyphony*: Although according to definition, there is no difference between polyphony and counterpoint, the former term is used preferably with regard to early music (Medieval polyphony) as well as for broad classification (polyphonic, monophonic); the latter for the styles of, e.g., Palestrina and Bach, and, consequently, in teaching where these serve as models;
vgl. A. T. Merrit, Art. *Counterpoint*, in: HarvardD (^{2}1969): Counterpoint is practically synonymous with polyphony except for differences of emphasis. The latter term is preferred for early music and the former for later periods (16th to 18th centuries). Also, the latter has the connotation of a broad stylistic and historical classification (polyphony vs. monophony and homophony), and the former that of systematic study for the purpose of instruction (Palestrina counterpoint, Bach counterpoint, strict and free counterpoint, etc.).

Im Zuge der keineswegs bloß historisierenden, sondern auch oder vor allem durch die Chromatik bedingten Repolyphonisierung der Musik seit dem späten 19. Jh. aber werden die Zusammenklänge zunehmend durch die Stimmführung motiviert, ja gerechtfertigt, sofern sie ungebräuchlich waren (s. oben IV. (1) (b)). Hierdurch gerät die Polyphonie schließlich in einen sachlichen Gegensatz zum Kontrapunkt, der ja seinem Begriff nach an Zusammenklangsregeln gebunden ist;

so H. H. Eggebrecht, Art. *Polyphonie*, in: RiemannL, Sachteil (1967): Im Hinblick auf die Musik des 20. Jh. ist die Gleichsetzung von Polyphonie und Kontrapunkt fragwürdig geworden; denn während im Kontrapunkt aus Bedingungen des Zusammenklangs ein Gefüge selbständiger Stimmen entsteht, dient nun die Eigenständigkeit der Stimmen oft primär der Bildung (Rechtfertigung) neuer Klänge;
schon G. Adler scheint hier eine Diskrepanz zu empfinden, wenn er hier statt von ‚Polyphonie' von ‚Polyodie' spricht (s. unten V. (2)).

Sind die Termini Kontrapunkt und Polyphonie bei den bisher zit. Autoren trotz aller Differenzen der Wortverwendung nahezu Synonyme, so bezeichnen sie nach einem Vorschlag von H. Jalowetz bei Th. W. Adorno zwei verschiedene Schreibweisen: ‚Kontrapunkt' einen Satz von rangmäßig abgestuften, ‚Polyphonie' einen solchen von melodisch gleichberechtigten Stimmen:

Adorno, *op. cit.*: Dabei ist vielleicht nach einer von Heinrich Jalowetz angeregten Terminologie zwischen Polyphonie und Kontrapunkt zu unterscheiden, wenn auch nicht ganz ohne Willkür. Polyphonie soll das Verhältnis mehrerer voneinander unabhängiger und nach Gewicht und Profiliertheit einigermaßen gleichgestellter Stimmen heißen, Kontrapunkt die Verfahrensweise, welche einer oder mehreren Hauptstimmen eine oder mehrere ebenfalls selbständige, aber ihnen gegenüber sekundäre, dem Rang nach abgestufte Stimmen hinzufügt (69);
cf. id.: Gleichermaßen bedarf es eines in jedem Augenblick wachen polyphonen Denkens wie jener Fähigkeit zur Transparenz, zur Stufung der Gewichte der einzelnen Stimmen nach Hauptereignis, Nebenereignis und bloßem Hintergrund, die den Polyphoniker Schönberg als Kontrapunktiker im engeren Sinne [i.e. im Sinne Jalowetz'] ausweist (73).

Adorno deutet diese Unterscheidung zwischen „Polyphonie" und „Kontrapunkt" sogar auch soziologisch (vgl. oben IV. (3) (b)):

Der zweite Typus [„Kontrapunkt"], mittelalterlichen Ursprungs wie der erste, ist darum für die gegenwärtige Praxis wichtiger, weil er die Monodie, wie sie seit dem Beginn des harmonischen Zeitalters, also seit etwa vierhundert Jahren

herrscht, das Prinzip einer begleiteten Hauptmelodie, in sich aufbewahrt, anstatt es einfach einer älteren Praxis zu opfern. Grob könnte man sagen, das kontrapunktische Verfahren halte inmitten real auskomponierter Mehrstimmigkeit die Idee der liedhaften Melodie und damit des autonomen Subjekts fest, unterdrücke es nicht durchs Wunschbild vorbürgerlicher Kollektivität (70).

V. Eng verbunden mit der Begriffsgeschichte von ‚polyphon' und ‚Polyphonie' ist die von ‚POLYODISCH' und ‚POLYODIE'.

(1) Die Ausdrücke sind im antiken Griech. noch nicht belegt, sondern anscheinend erst bei A. Kircher, der sie SYNONYM MIT ‚POLYPHON' BZW. ‚POLYPHONIE' im Sinne von ‚mehrstimmig' bzw. ‚Mehrstimmigkeit' gebraucht. Z.B. unterscheidet Kircher eine polyodia naturalis, d.i. eine rudimentäre Mehrstimmigkeit, welche es auch schon in der Antike gegeben habe, und eine polyodia artificialis, d.i. die kunstvoll komponierte Mehrstimmigkeit, deren Ursprung bei Guido liege:

Musurgia universalis (Rom 1650) I: Sciendum est, triplicem hic polyodiam considerari posse, Naturalem, Artificialem, & vnisonam. Naturalem polyodiam voco eam, quae nullis certis prȩceptis, ac regulis tenetur, sed extemporali quadam, & arbitraria plurium vocum phtongos acutos grauibus miscentium symphonia perficitur. Quemadmodum & hodierna adhuc die in Nautarum, Messorum, similiumque hominum vnione contingere videmus, qui mox, vt melos quoddam ab vno quopiam prolatum audierint, alij statim basin, tenorem alij ex tempore fingunt, fitque ex temporanea quaedam, & nullis certis legibus adstricta harmonia, vt plurimum tamen imperfecta, impolita, & nullius prorsus momenti, & fere semper vnisona, non nisi in vltimis clausulis aliquid harmonicum continens. Atque talem musicam Graecos habuisse, nullus dubitare debet (539).

Warum Kircher diese Termini verwendet oder gar neu bildet, bleibt unklar, da ein semantischer Unterschied gegenüber den eingeführten Ausdrücken polyphon und Polyphonie nicht zu erkennen ist. Vielleicht scheinen sie ihm deutlicher als diese die melodische Verschiedenheit der Stimmen in der Mehrstimmigkeit zu bezeichnen (vgl. auch G.B. Donis Neologismus ‚polymelia' [*De praestantia musicae veteris libri III*, Florenz 1647, II, 54, 63, 69], der im Register zu S. 63 mit der Erläuterung „Implicatio plurium melorum sive cantuum (piu arie insieme)" aufgeführt ist). Zusammen mit ihren Gegenbegriffen ‚monodisch' und ‚Monodie' sind ‚polyodisch' und ‚Polyodie' seit W.C. Printz ([1679] 1696) allgemeiner gebräuchlich, wenn auch häufig in spezielleren Bedeutungen (s. oben IV. (1)), während J.G. Walthers Wortgebrauch noch dem Kirchers entspricht:

Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (1708): Der Gesang ist zweyerley, neml. der Choral und Figural Gesang, oder cantus monodicus und polyodicus (ed. Benary 15: I, 2, § 1).

(2) Noch im 18. Jh. stagniert aber der Gebrauch der Ausdrücke polyodisch und Polyodie, so daß später G. Adler frei über sie verfügen kann. Wie seine Wortverwendung bezeugt, verbindet er mit ᾠδή (Gesang; Weise) mehr Eigenprägung und Unabhängigkeit als mit φωνή (Stimme): er bezeichnet als „polyodisch" einen SATZ, IN DEM DIE EIGENSTÄNDIGKEIT DER STIMMEN UNGEWÖHNLICHE ZUSAMMENKLÄNGE RECHTFERTIGT und nicht mehr aus Bedingungen des Zusammenklangs ein Gefüge selbständiger Stimmen entsteht:

Der Stil in d. Musik (Lpz. [1911] ^{2}1929): Setzt man sich schon bei der Führung von zwei oder drei Stimmen über die Grundbedingungen regelrechter Führung hinweg und fügt die Stimmen nicht nach eigentlich kontrapunktischen Maßnahmen zusammen, sondern stellt man sie über- und untereinander ohne Rücksicht auf geregelte Haltung zueinander, so möchte ich solche Behandlung „Polyodie" nennen... Ein Fragment aus der symphonischen Dichtung „Pelleas und Melisande" von Arnold Schoenberg (1902/03) möge zur Illustration dienen... Da ist das Prinzip der Selbständigkeit der Stimmen, das im Sinne des Kontrapunkts geregelt und normiert werden soll, in einem anderen Sinne zum Axiom erhoben: möglichste Unabhängigkeit der Bewegung und Haltung, ein Mit- und Gegeneinander der Stimmen in Selbstherrlichkeit jeder einzelnen, rücksichtslos beim Aufeinanderstoßen der rhythmisch tragenden Intervalle auch bei den Imitationsführungen, im Einzelfall fast herabsinkend zur rudimentären Aneinanderkleisterung von Stimmen in der Art der Ars antiqua oder der Heterophonie (253 ff.).

Bei aller Kritik dieser Satzweise nimmt Adler sie doch vor dem Vorwurf bloßer Kakophonie in Schutz:

Die beliebige Häufung kakophoner Klänge wird auch in Werken oder an Stellen angewendet, in denen keine eigentliche Polyodie zutage tritt; in letzterem Falle könnte ein Schein innerer Berechtigung geltend gemacht werden... Es wäre unbillig, solche Exzesse in eine Linie mit den Schroffheiten der Polyoden zu stellen. Dort Theatereffekt (abschreckende „Wirkung ohne Ursache"), hier thematische Verbindung in rein- (leider „unreiner") musikalischer Haltung (257 f.).

Lit.: S. GÜNTHER, Moderne Polyphonie, Bln 1930; The Oxford Engl. Dict. VII, Oxford 1933, Art. Polyphone, Polyphonian, Polyphonic, Polyphonism, Polyphonist, Polyphonous, Polyphony; H.G. LIDELL u. R. SCOTT, A Greek-Engl. Lexicon, bearb. v. St. Jones, Oxford 1940; MoserL, NA 1963; A. SCHAEFFNER, Variations sur deux mots: polyphonie, hétérophonie, RBM XX, 1966; H.H. EGGEBRECHT, Art. Polyphonie, in: RiemannL, Sachteil 1967; FR. RECKOW, Art. Diaphonia, in: HmT, 1971; R. STEPHAN, Schönbergs Entwurf über „Das Komponieren mit selbständigen Stimmen", AfMw XXIX, 1972; R. FIEGUTH, Brief an Fr. Reckow v. 24.4.1980.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1980

Polytonalität

dtsch. (seit 1922), aus dem Franz. abgeleitete Zusammensetzung aus Poly- (von griech. πολύς-, viel) und → *Tonalität*;
ital. politonalità (seit 1901);
engl. polytonality (seit 1919), vorher polytony (seit um 1914);
franz. polytonalité (seit 1920), adjektivisch polytonal (seit 1908 als Übers. aus dem Ital.), auch als Adjektivabstraktum (seit 1920) sowie in Substantivform (le polytoniste, seit 1921); zuvor schon polytonie (seit 1911), abgeleitet aus dem wohl erstmals bei Fr. de Voltaire (in einem Brief vom 2.9.1768) zu belegenden und dort in Opposition zu monotone stehenden Adjektiv polytone.
Außer der seltenen dtsch. Variante Polytonalismus (A. Schönberg 1922) bzw. franz. polytonalisme (B. de Schloezer 1925, J. Tiersot 1931) lassen sich in der Musiktheorie als präzisierende Bezeichnungen nachweisen:
franz. bitonalité (seit 1923; Adjektiv bitonal seit 1920) mit dem Präfix bi- (von lat. bis, zweimal, auf zweierlei Art, auf doppelte Weise) sowie sporadisch tritonalité (Ch. Koechlin 1959; Adjektiv tritonal seit 1920) mit dem Präfix tri- (von lat. trinus, je drei, dreifach);
dtsch. Bitonalität (seit 1924) und singulär Doppeltonalität (Fr. Willms 1925) sowie vereinzelt Tritonalität (MoserL 1935, MGG X, 1962).

I. Mit Beginn des 20. Jh. läßt sich eine zunächst UNTERSCHIEDLICHE VERWENDUNG der betreffenden Begriffswörter feststellen.

II. Von 1920 an bezeichnet Polytonalität eine Kompositionstechnik, die eine SIMULTANE ÜBEREINANDERLEGUNG ZWEIER (ODER MEHRERER) VERSCHIEDENER TONARTEN charakterisiert.
(1) Seit D. Milhaud 1922 prägt den Ausdruck vor allem die POLARITÄT ZUM BEGRIFF ATONALITÄT.
(2) Darüber hinaus ist der Terminus Polytonalität durch das SPEZIFISCHE VERHÄLTNIS ZU TONALITÄT als seinem Grundwort bestimmt.
(3) Ihn kennzeichnet ferner eine deutliche DICHOTOMIE IN EINE HARMONISCHE UND MELODISCHE AUSPRÄGUNG.

III. Als HISTORIOGRAPHISCHER BEGRIFF dient Polytonalität zur Legitimation der bestimmten, seit etwa 1915 angewendeten Kompositionstechnik gleichermaßen wie gewisser früherer, entsprechender mus. Verfahren.

IV. Ersten theoretischen Studien über „Polytonalität" folgen bald außer der lexikalischen Fixierung dieses Ausdrucks auch TERMINOLOGISCHE PRÄZISIERUNGEN.
(1) Hinsichtlich des Begriffs Polytonalität werden wiederholt das PROBLEM DER HÖRBARKEIT UND ÜBERHAUPT DIE BEDINGUNGEN DER MÖGLICHKEIT solcher kompositorischer Phänomene reflektiert.
(2) Konträr zur gängigen Begriffsbestimmung wird Poly- bzw. Bitonalität gelegentlich im Sinne einer AUFSPALTUNG EINER (ERWEITERTEN) TONALITÄT IN MEHRERE DIVERGIERENDE TONARTEN verstanden.
(3) Bei E. von der Nüll 1932 begegnet singulär eine DIFFERENZIERUNG ZWISCHEN „SUKZESSIV-" UND „SIMULTANBITONALITÄT".

I. Mit Beginn des 20. Jh. läßt sich eine zunächst UNTERSCHIEDLICHE VERWENDUNG der betreffenden Begriffswörter feststellen.
Im rein melodischen (mithin nicht harmonischen) Kontext bezeichnet 1901 G. Zambiasi mit ital. politonalità und dem Adjektiv politonale die tonartliche Erscheinung einer Melodie, die angesichts verschiedener Toniken eine Aneinanderreihung mehrerer „monotonaler" Abschnitte zu sein scheint („la [melodia] politonale può considerarsi come composta di porzioni di melodia monotonali rispetto a toniche diverse", *Intorno alla misura degli intervalli melodici*, RMI VIII, 1901, 438). Abgesehen von der Übers. eines kurzen Passus aus dieser Studie mit dem betreffenden Adjektiv 1908 ins Franz. scheint dieser Wortgebrauch keine Auswirkungen zu zeitigen. Dort läßt sich nämlich vorerst das Begriffswort polytonie nachweisen (im Engl. entsprechend polytony), das seit Mitte der 1920er Jahre als veraltet gelten kann, zuvor aber gleichberechtigt neben polytonalité besteht; das engl. Äquivalent polytonality begegnet wohl erstmals – ohne genauere Definition – bei R. D. Chennevière, *The Two Trends of Modern Music in Stravinsky's Works*, MQ V, 1919, 174). Bereits 1921 gibt J. Deroux allerdings der Benennung polytonalité eindeutig den Vorzug, da ihre Pendants monotonalité (vgl. unten, II. Exkurs) und atonalité ausschließlich (mus.) Techniken bezeichnen sollten, wohingegen bei polytonie die umgangssprachliche Bedeutung der beiden Analoga monotonie und atonie (Schlaffheit) verwirre:

La Musique Polytonale (RM II, 1921, Nr. 11): A *polytonie* s'opposent: *monotonie* et *atonie*, dont le sens usuel prêterait à confusion. Voilà pourquoi *polytonalité* paraît préférable: *monotonalité* et *atonalité* ne sauraient avoir d'autre signification que technique (251, Anm. 1).

Während um 1911 die Überlagerung verschiede-

ner Tonarten von einigen Autoren noch nicht mit einem eigenen Begriff belegt wird (vgl. F. Busoni, *Die neue Harmonik* [1911], Wiederabdruck in: *Wesen u. Einheit d. Musik*, Max Hesses Hdb. d. Musik LXXVI, Bln u. Wunsiedel 1956, 40; H. Daffner, *Werke von Cyrill* [sic] *Scott*, Allgemeine Musik-Zeitung XXXVIII, 1911, 606; R. Lenormand, *Étude sur l'Harmonie Moderne*, Paris 1912), gebraucht L. Villermin den Ausdruck polytonie (oder das Adjektiv polytonique) für die „Kunst, Töne gleichzeitig in mehreren Tonarten hören zu lassen", wobei er bei polytonie begrifflich zwischen partielle und générale differenziert, je nachdem, ob die in einem mus. Komplex zusammentreffenden Partien ihrer Tonart nach unterschieden seien oder ob alle Partien gemeinsam eine (insofern indifferente?) „polytonale Anhäufung" bildeten:

Traité d'Harmonie ultra moderne (Paris 1911): La polytonie est l'art de faire entendre simultanément des sons musicaux dans plusieurs tons fractionnaires...
La polytonie est partielle lorsque les parties qui concourent à un ensemble musical sont différentes de ton l'une de l'autre.
Elle est générale, lorsque toutes les parties forment une agrégation polytonique (24); Villermin, dessen Nachname in der Lit. oftmals unkorrekt wiedergegeben wird, komponierte auch eine *Etude en polytonie générale* (vor 1914).

Schon 1914 läßt sich im Russischen der Begriff Polytonalität (политональность [politonalnost]) bzw. polytonal (политональный [politonalnyj]) nachweisen. V. G. Karatygin bezeichnet damit die in I. Stravinskys *Le Sacre du Printemps* zu beobachtende gleichzeitige Verbindung von Akkorden verschiedener „Tonalitäten"; die Kompliziertheit einer solchen Harmonie sei jedoch eher illusorisch, da sie vom Hörer nicht als „organische" (органическая), sondern als „vermischte" (смешанная) wahrgenommen würde:

Весна Священная [*Das Frühlingsopfer*] (Речь [Retsch], 16.2.1914): Сложность гармоний Стравинского до некоторой степени и л л ю з о р н а. Он чаще всего дает одновременное сочетание нескольких простых, но принадлежащих разным тональностям аккордов. Такие „политональные" сочетания (они не редкость и у Штрауса) иногда производят впечатление чрезвычайной хитрости, но даже не очень развитой слух вскоре улавливает их истинный состав, после чего данная гармония воспринимается уже не столько как органическая, сколько как смешанная... Хуже того, – при всей гармонической и колористической изобретательности Стравинского, при всех его действительно значительных завоеваниях в области политональности и псевдохроматизма, при всей ключем бьющей темпераментности этой музыки, она все же... поверхностна (zit. nach: *Igor Stravinsky. Le Sacre du Printemps. Dossier de Presse. Press-Book*, hg. von Fr. Lesure, Genf 1980, 83 ff.).
(Die Kompliziertheit der Harmonik Stravinskys ist bis zu einem gewissen Grade i l l u s o r i s c h. Er gibt meistens die gleichzeitige Verbindung einiger einfacher, aber verschiedenen Tonalitäten angehörender Akkorde. Solche „polytonalen" Verbindungen (sie sind auch bei Strauss keine Seltenheit) erwecken manchmal den Eindruck außerordentlicher Ausgeklügeltheit, doch erfaßt selbst ein nicht besonders gut ausgebildetes Gehör rasch ihre wirkliche Zusammensetzung, woraufhin diese Harmonie nicht mehr so sehr als organische, sondern vielmehr als vermischte wahrgenommen wird...
Und noch schlimmer, – bei aller harmonischen und koloristischen Erfindungsgabe Stravinskys, bei all' seinen in der Tat bedeutsamen Errungenschaften auf dem Gebiet der Polytonalität und Pseudochromatik, bei all' dem stürmisch verlaufenden Temperament dieser Musik, ist sie dennoch... oberflächlich [Verifizierung u. Belegübers.: H. Kinzler, Osnabrück, u. F. Keller, Freiburg i.Br.].)

A. E. Hull definiert polytony als neues Harmoniesystem, das auf der Verbindung von (tonalen) „Ebenen" im Quint- oder Quartabstand basiere, bei dem also die simultanen Ebenen teilweise selbständig, aber dennoch wegen ihrer gegenseitigen Nähe genügend zusammenhängend seien, was häufig eine Wirkung verschiedener, jedoch gleichzeitiger „Tonalitäten" hervorrufe:

Modern Harmony (London o. J. [um 1914]): *Polytony*, a new system of harmony, founded on listening in combined planes of 5ths or 4ths (217 b); vgl. im Kap. XI *Horizontal methods* unter derselben Marginalie „Polytony" den Passus: „...and the composer may choose to work in simultaneous ‚planes' partly independent, yet sufficiently cohesive on account of their contiguity... The effect is frequently that of three distinct, yet simultaneous tonalities, working harmonically" (150 f.).

In weitgehender Übereinstimmung mit der später fixierten Bedeutung des Begriffs Polytonalität handelt Ch. Koechlin in einem Vortrag über *Les Jeunes* am 19.3.1916 innerhalb seiner unpubl. *Conférences sur la musique frç. contemporaine* (in einem Pariser Privathaus) von der „sogenannten ‚polytonalen' Musik" (die weitaus älter sei als man vermute, was er mit diversen Beispielen zu belegen sucht); im selben Kontext erwähnt Koechlin eine „Musik, die auf mehreren Ebenen geschrieben erscheint" (womit er an Hulls Formulierung anknüpfen dürfte), sowie A. Casellas Idee, analog zum gewöhnlichen Kontrapunkt nicht mehr nur einzelne Stimmen, sondern ganze Stimmgruppen sich durchkreuzen zu lassen:

Pour ce qui est des notes étrangères aux accords qu'elles accompagnent, et de la musique dite „polytonale", il n'est pas douteux qu'on en trouverait des exemples assez anciens et fort classiques... La musique paraît écrite alors *sur plusieurs plans*, et l'idée de Mr Casella, de faire cheminer et s'entrecroiser, non plus des parties simples, mais des groupes de parties formant accords, – réalise par rapport à l'écriture habituelle du contrepoint, – quelque chose d'analogue à la géométrie dans l'espace relativement à celle du plan (21 f.; Ms. im Besitz von Madeleine Li-Koechlin); Koechlin zit. dabei sehr frei

aus seinem Ber. *Sur quelques œuvres nouvelles entendues récemment aux concerts* (La chronique des arts et de la curiosité [Suppl. à la Gazette des beaux-arts], Nr. 19 vom 9.5.1914), wo er indessen noch nicht von polytonal, sondern auch nur von einer „musique écrite ‚sur plusieurs plans'" spricht (148 b).

II. Seit 1920 begegnet der Begriff Polytonalität in seinem eigentlichen Sinne für eine Kompositionstechnik, die eine SIMULTANE ÜBEREINANDERLEGUNG ZWEIER (ODER MEHRERER) VERSCHIEDENER TONARTEN charakterisiert und deren Beginn A. Casella in die Jahre 1910–14 datiert: „E nacque così – fra il 1910 e 1914 – la nostra ‚politonalità'" (*Problemi sonori odierni* [1923], Wiederabdruck in: *21 + 26*, Rom u. Mailand 1931, 69). Überhaupt wird diese Kompositionstechnik als temporäres Phänomen betrachtet: P. Collaer etwa will das Auftreten von „Polytonalität" im eigentlichen Sinne auf den Zeitraum von 1915/16 bis 1922 begrenzen (*La musique moderne. 1905–1955*, Paris u. Brüssel 1955, 28 f.).
Beim Terminus Polytonalität gilt es, die divergierenden Bedeutungen von Tonalität in den einzelnen Sprachen zu berücksichtigen (→ *Tonalität* I. (3)(a)). Wie die schriftlichen Zeugnisse aus den 1920er Jahren dokumentieren, sprechen Franzosen ebenso wie Italiener und Anglo-Amerikaner im Kontext mit Poly- oder Bitonalität von sich überlagernden „tonalités" bzw. „tonalità" oder „tonalities", Bezeichnungen, die hier eher im Sinne von Tonart zu interpretieren sind – weshalb A. E. Hull in seiner Definition von Polytonalität die drei Ausdrücke „keys (tonalities, scales)" identifiziert (vgl. unten, IV.). Deutschsprachige Autoren dagegen wählen in diesem Fall ausnahmslos den Begriff Tonarten; insofern mag sich die Übertragung von polytonalité ins Dtsch. mit Polytonalität als problematisch erweisen. (Vielleicht gibt auch aus diesem Grund H. Erpf jene franz. Bezeichnung im Dtsch. mit „Mehrtonart" wieder; siehe weiter unten.)
Entgegen seinem buchstäblichen Wortsinn wird dem Begriff Polytonalität zunächst die am häufigsten in der Kompositionspraxis auftretende Verbindung zweier Tonarten subsumiert; zwischen bitonal (siehe unten) bzw. bitonalité (erstmals offenbar bei D. Milhaud, *Polytonalité et Atonalité*, RM IV, 1922/23, Nr. 4, Wiederabdruck in: *Notes sur la musique. Essais et Chroniques*, hg. von J. Drake, Paris 1982, 177 u. 179) und Polytonalität scheint erst später deutlicher differenziert zu werden (vgl. unten, IV.).
Anfang 1920 setzt eine dichte Folge von Belegen für diverse Wortformen ein, beginnend mit dem franz. Ausdruck polytonie etwa in H. Collets frühester Darstellung von *Les „Six" Frç.* (Comœdia, 23.1.1920, 2). Unter derselben Bezeichnung werden im Programm eines der Pariser *Concerts Colonne* am 30.10.1920 (in Abgrenzung zu anderen Werken) Milhauds *Deuxième Suite Symphonique* und A. Honeggers *Interlude* zu M. Jacobs *La Mort de Sainte-Alméenne* rubriziert, was offenbar ohne Zutun der beiden Komponisten geschah (vgl. Milhaud, *Notes sans musique*, Paris 1949, 119; ferner J. Deroux, *La Musique Polytonale*, RM II, 1921, Nr. 11, 252). Und Ch. Koechlin definiert in einer Einführung polytonie als (simultane) „Verbindung von Akkorden mehrerer Tonarten" oder „Vereinigung von Akkorden oder Kontrapunkten kontrastierender Tonalitäten"; die polytonale Bewegung sei international, wie seine Aufzählung von Komponistennamen (I. Stravinsky, Casella, G. Fr. Malipiero, A. Schönberg, Z. Kodaly, B. Bartók) zeigt. Aufgrund einer Vielzahl von möglichen Schreibweisen gebe es „nicht *eine* Polytonie, sondern mehrere entsprechend den unterschiedlichen Persönlichkeiten" (ein bei Milhaud wiederkehrender Gedanke):

Et pour l'historien qui considère l'ensemble de l'évolution harmonique, la réunion d'accords de plusieurs tons se présente comme une conclusion logique des libertés progressives prises par les compositeurs... Aussi bien, ce mouvement polytonel [sic] (réunion d'accords ou de contrepoints de tonalités différentes) est un mouvement général... Enfin, ce langage est susceptible d'une grande variété d'écriture et de sentiments... Il n'y a pas *une* polytonie: il en existe autant que de personnalités différentes (7); vgl. Milhaud, *Petit historique nécessaire* (Le Courrier mus. XXIV, 1922, Wiederabdruck in: *Notes sur la musique...*, loc. cit. 113) u. *Polytonalité...* (loc. cit. 184).

In E. Vuillermoz' Rezension (Le Temps, 19.11. 1920) von *Le Tombeau de Claude Debussy* (dem „Suppl. mus." zur RM I, Nr. 2, 1920) erscheinen neben dem Adjektiv poly- bzw. multitonal und dessen Korrelat unitonal auch die spezifizierenden Ausdrücke bi- und tritonal. Von der Dissonanz als dem Vibrato eines Dreiklangs ausgehend („*vibrato* communiqué à un accord parfait"), nimmt Vuillermoz darüber hinaus das melodische Vibrato bei Streichern zum Vergleich für die Methode, gleichzeitig zwei Tonarten miteinander zu verbinden, die für ihn folgerichtig ein harmonisches Vibrato darstellt:

Les solutions harmoniques, unitonales ou polytonales, qu'il [sc. Stravinsky] élabore sont de plus en plus corrosives et les sonorités instrumentales qu'il aiguise, de plus en plus térébrantes... On a épuisé toutes les satisfactions de l'ouïe que peut procurer la mise en contact de tous les demi-tons de la gamme chromatique: alors on accouple deux tonalités. On établit ainsi une sorte de formidable *vibrato*, non plus mélodique, comme celui du violoniste, mais harmonique, par l'écriture bi-tonale, tri-tonale ou multi-tonale dont les premiers exemples nous sont offerts en ce moment... (3).

Darauf bezieht sich F.-G. Roquebrune, der selber

polytonalité als konsequente Entwicklung jener Tonalität darzustellen sucht, die ungeachtet ihrer mannigfachen Wandlungen noch immer die Musik beherrsche. Anders als „atonale" Erscheinungsformen (wie chromatische Skala oder Ganztonleiter) bestehe das polytonale Prinzip, wie es gewisse Vertreter der Gruppe „Les Six" anwendeten, in der Übereinanderschichtung vollkommen tonaler Melodien oder Motive „unglücklicherweise" in divergierenden Tonarten:

La musique polytonale (Rev. critique des idées et des livres Bd. XXX, 1920): Tout autre [sc. als die Atonalität] apparaît le principe polytonal, du moins tel que l'appliquent certains du „Groupe des Six". Sur une trame harmonique parfaitement tonale on plaque un motif mélodique également tonal, mais qui est malheureusement dans un ton différend (748 f.).

Als Verknüpfung unterschiedlicher „Tonalitäten" definiert, widerlege die mit Polytonalität benannte Kompositionstechnik, indem sie gleichzeitig kontrastierende Tonarten hören lasse, nicht von Grund auf das „alte *tonale* Prinzip" – so P. Landormys Behauptung (*Le Déclin de l'Impressionisme*, RM II, 1921, Nr. 4, 112) –, sowenig wie Polyphonie die Melodien zerstöre, nur weil sie diese miteinander verbinde; Deroux zufolge besagt Polytonalität so gesehen weniger eine Zerstörung und Ersetzung des Tonalitätsprinzips als vielmehr eine Entwicklung der (Mono-)Tonalität:

op. cit.: Pourtant, s'il s'agit d'associer des tonalités différentes, il faut que le principe *tonal* soit respecté, sans quoi on aboutirait à l'absence de tonalité. De même que la *polyphonie* ne détruit pas les mélodies en les associant, la *polytonalité* ne peut „battre en brèche" le vieux principe *tonal* si elle se propose de faire entendre simultanément des tons différents (251);
Donc, la *polytonalité* succèdera peut-être... au procédé *monotonal*, mais il s'agira non pas de la destruction et du remplacement du principe de tonalité, mais de son développement (256).

Unter der Bezeichnung polytonalité würden gemeinhin zwei Verfahrensweisen auseinandergehalten: die eine, namentlich von Cl. Debussy entwickelte, bestehe in der Suche nach Klangeffekten unter Verwendung entfernterer Obertöne; die andere sei die von „Les Six" angewendete Verbindung zweier deutlich voneinander abgesetzter „Tonalitäten", wobei es nicht genüge, diese beim Notenstudium bestimmen zu können, wenn es unmöglich sei, davon einen Höreindruck zu bekommen:

Le premier [procédé] ...consiste à rechercher des effets de sonorité, en notant des sons harmoniques qui peuvent être tout à fait étrangers au ton établi, mais qui cependant ne'comptent pas à l'analyse, et n'ont aucun caractère tonal.
Le deuxième... consiste à associer deux tonalités différentes, ces tonalités étant nettement établies, chacune de leur côté. Remarquons qu'il ne serait pas suffisant de pouvoir les déterminer à la lecture, s'il était impossible d'en recevoir l'impression à l'audition (256).

Spätestens 1922 wird das dtsch. Fachpublikum durch mehrere Aufsätze von Milhaud sowie von Landormy und Collaer mit dem Begriff Polytonalität (in seinem speziellen Verhältnis zu dem der Atonalität; vgl. unten, II. (1)) bekannt gemacht:

Milhaud, *Paris u. unser „Pierrot lunaire"* (Musikblätter d. Anbruch IV, 1922): Er [sc. Schönberg] ist heute atonal und wir sind polytonal; unser oft so stark „dissonanter" Satz läßt sich doch immer irgendwie auf tonale Gestaltungen zurückführen (44);
ders., *Melodie* (Melos III, 1921/22): Es sind dies die wesentlichen Unterschiede, die sich vom Temperament der Künstler herschreiben und die zu den beiden Hauptarten des musikalischen Ausdrucks geführt haben, der Tonalität und Polytonalität einerseits, der Atonalität andererseits (196);
Landormy, *Schönberg, Bartók u. d. franz. Musik* (Musikblätter d. Anbruch IV, 1922): In der Tendenz zur Atonalität kann man zwischen der Musik Schönbergs und der eines Darius Milhaud oder eines Honegger eine gewisse Ähnlichkeit erblicken. Aber es gibt verschiedene Arten der atonalen Schreibweise. Schönberg ist in seiner thematischen Erfindung selbst atonal; unsere Jungfranzosen hingegen stellen oft Melodien nebeneinander, die ganz offen tonal sind, aber verschiedenen Tonarten angehören, so daß man hier eine ganz andere Art der Atonalität vor sich hat, die man besser Polytonalität nennen könnte (142); vgl. zum Aspekt der konträren thematischen Erfindung unten, II. (1) Exkurs;
Collaer, *Die Entwicklung d. Musik in Frankreich seit d. Kriege* (Melos III, 1921/22): Polytonal wird er [sc. Kontrapunkt], wenn der Zuhörer deutlich zwei oder drei verschiedene Tonarten hört... Die feinere Form, die Atonalität, wird durch eine vollkommene Verschmelzung differierender Töne erreicht (122).

Eingehend wird im Dtsch. die gegenseitige Beziehung der differierenden Tonarten diskutiert. Erpfs eher quantitativ gemeinte Aussage, der zufolge Mehrtonart (als das von ihm gegenüber dem ‚internationalen' Terminus Polytonalität bevorzugte dtsch. Äquivalent) überwiegend eine nahe Beziehung zwischen den Tonarten und „schließlich" eine solche entfernterer Tonarten impliziert, ergänzt Mersmann durch den Hinweis auf einen wechselnden Charakter bei ‚näheren' oder ‚fernliegenderen' Tonarten:

H. Erpf, *Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik* (Lpz. 1927): Auch die Mehrtonart steht in engem Zusammenhang mit der vorausgegangenen Entwicklung insofern, als die beiden parallel geführten Tonarten meist in einer nahen Beziehung zueinander stehen. Die nächstliegenden Fälle sind die, zwei Parallel- oder zwei Leitton-Tonarten miteinander zu verkoppeln... Die Wechselbeziehung führt aber auch fremdere Zusammenstellung herbei, so daß schließlich auch entfernt verwandte Tonarten in Parallelführung zusammentreten (120 f.);
H. Mersmann, *Die moderne Musik seit d. Romantik*, Hdb. d. Musikwiss. (Wildpark-Potsdam 1927): Es entsteht

hier das Prinzip einer Polytonalität, das heißt: einer Verbindung mehrerer einander gegensätzlicher Tonarten in der Gleichzeitigkeit. Das ist scheinbar eine sehr einfache Form, die Tonalität zu durchbrechen, doch ergibt sich aus der Polytonalität eine neue und sehr differenzierte Gesetzmäßigkeit. Zwei Stimmen gehen gleichzeitig in verschiedenen Tonarten ihren eigenen Weg. Aus der wechselnden Nähe und Ferne der Tonarten und Einzelklänge ergibt sich eine unendliche Fülle neuer Farben und Strahlenbrechungen... Aus quint- oder terzverwandter Lage der Tonarten wachsen feine, differenzierte Zwischenfarben. Im andern Falle werden die fremdesten Tonarten, oft die chromatisch benachbarten, miteinander verkoppelt. Hier entstehen harte, bedingungslos feindliche Zusammenklänge (171); vgl. *Die Tonsprache d. neuen Musik* (Mainz 1928, 28 f.).

*

Exkurs: Mit den beiden im letzten Abschn. angeführten Adjektiven unitonal – substantivisch als unitonalité etwa bei D. Milhaud (*Polytonalité et Atonalité*, RM IV, 1922/23, Nr. 4, Wiederabdruck in: *Notes sur la musique...*, hg. von J. Drake, Paris 1982, 186) belegbar – und monotonal bzw. dem Substantiv monotonalité sind die wichtigsten Korrelate von polytonalité herausgegriffen. Beide Ausdrücke beziehen sich – anders als Monotonalität später bei A. Schönberg oder in der Nachfolge H. Schenkers (→ *Tonalität* II. (2)) – als genuine Gegenbegriffe zu Polytonalität auf die gleichzeitige Übereinanderschichtung verschiedener Tonarten, die somit im Sinne einer einzigen Tonalität verstanden werden. So ist für S. Gut (Art. *Polytonalité*, HoneggerD, *Science de la Musique*, Paris 1977, 821 a) die vielfach als Bitonalität schlechthin apostrophierte Verknüpfung von C-dur und Fis-dur (zu Beginn des zweiten Teils von I. Stravinskys *Pétrouchka*) einerseits „essentiellement bitonal"; andererseits sei dieser sogenannte Pétrouchka-Akkord auch „unitonal", und zwar ein Dominantseptnonakkord von f-moll mit fis als Vorhalt zu g oder als Undezime.
Ähnlich wie J. Deroux (vgl. oben, I.) stellt B. de Schloezer dem Ausdruck polytonal das Adjektiv monotonal und das Substantiv unitonalité gegenüber (*Darius Milhaud*, RM VI, 1924/25, Nr. 5, 268), gleichermaßen wie A. Machabey zwischen „l'écriture dissonante monotonale" und „musique polytonale" differenziert (*Dissonance. Polytonalité. Atonalité*, RM XII, 1931, Nr. 116, 35), wobei es anstatt monotonal einfach auch tonal heißen könne („la musique monotonale, ou plus simplement tonale", 36).
H. H. Badings (*Tonaliteitsproblemen in de nieuwe muziek*, Mededelingen van de koninklijke vlaamse academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België. Klasse der schone kunsten XIII, 1, Brüssel 1951, 4 ff.) trennt bei solchen Tonalitätsformen in neuer Musik, denen alle zwölf Töne der Halbtonskala zugrundeliegen, explizit zwischen monotonaliteit (mit einem Tonzentrum) und bi- bzw. polytonaliteit (mit zwei oder mehreren).

*

(1) Seit D. Milhaud, dem neben A. Honegger führenden Kopf der Gruppe „Les Six" und einem der Exponenten der Polytonalität, prägt diesen Terminus vor allem die POLARITÄT ZUM BEGRIFF ATONALITÄT.
Der auf die franz. Musik eingegrenzten Bezeichnung Polytonalität ordnet Milhaud 1922 den Begriff Diatonik zu, der den „Glauben an den Dreiklang impliziert", demgegenüber die konträre, gleichermaßen auf die dtsch. Musik limitierte Bezeichnung Atonalität sich mit dem Begriff Chromatik verbinde, dem wiederum der Dominantseptakkord zugrundeliege:

Petit historique nécessaire (Le Courrier mus. XXIV, 1922): La polytonalité s'est installée dans la musique française comme l'atonalité, résultant du chromatisme wagnérien, s'est installée dans la musique allemande (*Notes sur la musique...*, hg. von J. Drake, Paris 1982, 113); vgl. dtsch. als: *Einige kleine Aufklärungen* (Musikblätter d. Anbruch IV, 1922, 151 b);
Polytonalité et Atonalité (RM IV, 1922/23, Nr. 4): Il existe entre la polytonalité et l'atonalité les mêmes différences essentielles qu'entre le diatonisme et le chromatisme (ibid., 173);
Si la musique polytonale est d'origine essentiellement diatonique et nécessitera des mélodies, des harmonies se rattachant au domaine de l'harmonie et du contrepoint diatoniques, la musique atonale prendra ses sources dans le chromatisme. Si le diatonisme implique la croyance en l'accord parfait, le chromatisme sera basé sur celui de septième dominante... (185).

In Milhauds Nachfolge wird die Gegenüberstellung von Polytonalität und Atonalität nicht mehr in solch nahezu wertfreiem Sinne tradiert, sondern zumindest in Frankreich mit einer pejorativen Einschätzung des zweiten Ausdrucks verknüpft, die apologetische Züge annimmt. H. Prunières zufolge gibt es „keine größeren Gegensätze als diese [sc. polytonal genannte] Übereinanderstellung von Tonarten, die das Prinzip der Tonart selbst anerkennen, und der Atonalität, die absolute Leugnung der Tonart ist" (*Tendenzen d. jungen Musik in Frankreich*, Musikblätter d. Anbruch VI, 1924, 190). Diesen Gedanken zuspitzend, erkennt Schloezer in den atonalen Komponisten die „wahren Revolutionäre", in den Polytonalisten hingegen die „Konservativen oder vielmehr konstruktive Geister". Ähnlich rigoros äußert sich Cœuroy; seien die „wahren Brandstifter die Partisanen der Atonalität", so sollten die Polytonalisten nicht für Bolschewisten, sondern richtiger für „Reaktionäre oder wenigstens Konservative" gehalten werden, weshalb auch die Polytonalität „keine Revolution", sondern einen „Prozeß der Epoche" bedeute:

B. de Schloezer, *Darius Milhaud* (RM VI, 1924/25, Nr. 5): Les „atonalistes" – voilà les vrais révolutionnaires: ceux-là sont dangereux, car ils sapent les fondaments de notre langage musical et nous mènent directement vers l'ultrachromatisme, les modes naturels, les sous-divisions du demi-ton, etc.

Les polytonalistes sont des conservateurs ou, plutôt, des esprits constructifs, qui au lieu de chercher les aventures, essayent de tirer tout le parti possible des ressources qu'ils ont sous la main (269);
A. Cœuroy, *Panorama de la musique contemporaine* (Paris 1928): La polytonalité ne fait que renforcer le principe tonal, fondement de l'ancestral système harmonique. En sorte que les polytonaux, ceux que la critique apeurée traitait il n'y a guère encore de bolchévistes et de suppôts de la fausse note, doivent être plus justement traités de réactionnaires, ou, au moins, de conservateurs, tandis que les véritables incendiaires sont les partisans de l'atonalité qui ruinent sournoisement la vieille citadelle harmonique avec les munitions du superchromatisme et lancent à l'assaut des divisions du demi-ton. Le polytonal n'est pas une révolution; il est un procédé d'époque... (145 f.).

Dagegen bestimmt etwa M. Bauer wesentlich neutraler das Tonartzentrum als maßgebliches Unterscheidungskriterium von Polytonalität und Atonalität:

Art. *Polytonality*, in: O. Thompson, *The International Cyclopedia of Music and Musicians* (New York [9]1964): The difference between polytonality and atonality... may be explained on the basis of the key centre. The former has not lost the feeling of tonality or key centre, but there is the clash of two or more key centres; while atonality does away with any key centre, substituting the inter-relation of the 12 tones (1657 b).

*

Exkurs: Bei A. Schönberg begegnet 1922 das Adjektiv polytonal als Alternativbegriff zu atonal in Zusammenhang mit seinem, alle zwölf Töne der Halbtonskala umfassenden Begriff von Tonalität. Möglicherweise in Unkenntnis der spezifischen Verwendungsweise von polytonal im Franz. kennzeichnet Schönberg in der erweiterten Ausg. seiner *Harmonielehre* (Wien [3]1922) hinsichtlich der „chromatischen Skala als Grundlage der Tonalität" (460) die vorläufig letzte Stufe einer solchen, aus zwölf Tönen bestehenden Skala als „polytonale chromatische Tonleiter" (466), wobei hier mit polytonal auch alle 24 Tonarten im Dur-Moll-System impliziert sein dürften. Im folgenden plädiert Schönberg anstelle von atonal für polytonal und pantonal als geeignetere Bezeichnungen für die neue „Tonalität einer Zwölftonreihe", die folglich auf der Halbtonskala basiert (→ *Tonalität* II. (3) Exkurs u. IV. (1)).
In späteren Texten Schönbergs – beispielsweise vom 21.4.1923 über jenen „H a u p t u n t e r s c h i e d zwischen mir und den Polytonalisten (Milhaud, Casella etc.)", der in der Behandlung des „thematischen Materials" bestehe (vgl. Faks. in: Perspectives of New Music XIV, 1975, Nr. 1, 166) – beziehen sich die betreffenden Ausdrücke freilich in der üblichen Weise auf die in Rede stehende Kompositionstechnik, wobei das eigenartige Begriffswort Polytonalismus auf einen noch ungewohnten Sprachgebrauch hindeuten mag:

Brief an A. Zemlinsky (26.10.1922): Nun zum „unbedeutenden" Milhaud. Ich halte das nicht für richtig. Milhaud scheint mir der bedeutendste Repräsentant der augenblicklichen Richtung in allen romanischen Ländern: des Polytonalismus (*Briefe*, hg. von E. Stein, Mainz 1958, 81).

*

(2) Den Gegensatz zum Begriff Atonalität ausgenommen, bestimmt den Terminus Polytonalität das SPEZIFISCHE VERHÄLTNIS ZU TONALITÄT als seinem Grundwort. Diese Beziehung ist insofern paradox, als Polytonalität einerseits die Überwindung des ‚traditionellen', limitierten Tonalitätsbegriffs bedeutet oder dessen ‚Durchbrechung' (zit. oben, II.) aufgrund der expliziten Einbeziehung von Dissonanzen und vor allem der Möglichkeit, verschiedene Tonarten übereinanderzustellen; andererseits besagt Polytonalität aber keineswegs einen Verzicht auf das Prinzip der Tonalität, da die einzelnen übereinandergelegten Tonarten als solche sehr prägnant ausgedrückt und wahrzunehmen sein müssen. Damit dürfte der Begriff Polytonalität aber unmittelbar im Einklang zu sehen sein mit dem (laut P. Collaer) von „Les Six" postulierten „Verzicht auf den Chromatismus"; vielmehr gelte es, „die diatonische Harmonik in ihre herrschende Stellung wiedereinzusetzen. Sie bekräftigt die reine, feste Tonalität, das Grundprinzip der wahren Architektur" (*Die junge Musik in Frankreich*, in: *Von neuer Musik*..., hg. von H. Grues u.a., Köln 1925, 172).
A. Einstein verneint, daß mit Polytonalität der grundlegende Begriff der Tonalität annulliert sei:

RiemannL (Lpz. [11]1929), Art. *Polytonalität*: ...so erweist sich schließlich doch auch die Polytonalität nur als eine neuartige Nutzanwendung von in der Tonalität bereits eingeschlossenen Möglichkeiten. Sie hebt die Bedeutung des Begriffs der Tonalität als einer elementaren Erkenntnisgrundlage für die Logik musikalischer Gestaltung in keiner Weise auf, sondern folgt derselben Gesetzmäßigkeit. Auch in der Polytonalität offenbart sich die Notwendigkeit, die übereinandergestellten Tonarten so zu wählen, daß von ihnen ein gemeinsamer Tonalitätskreis umschrieben wird. Die Idee der Einheit der Tonalität erscheint also in der Polytonalität gewissermaßen in Tiefenprojektion dargestellt... (1411 b).

Blom erkennt die Regeln, welche die Tonalität beherrschen, auch hier als wesentlich, und für Collaer widerspricht Polytonalität nicht dem Tonalitätsprinzip, sondern gilt als dessen Resultat:

E. Blom, Art. *Bitonality*, GroveD I (London [5]1954): It [sc. bitonality] is a means of expanding the resources of the system of major and minor keys... without breaking completely with the rules governing tonality, which on the contrary are essential to it, since its peculiar effects depend precisely upon the clear definition of the two conflicting keys used by the composer... (725 a);
P. Collaer, *La musique moderne*... (Paris u. Brüssel 1955): La polytonalité n'est pas, ainsi qu'on l'a prétendu erronément, opposée au principe de tonalité. Elle en est

au contraire un résultat, et son emploi ne fait que confirmer la présence d'un ton dominant et régulateur (127).

In der Nachfolge H. Schenkers und seines besonderen Tonalitätsbegriffs (→ *Tonalität* IV. (2)) wiederum betont A. T. Katz, daß Bi- und Polytonalität falsche Bezeichnungen seien, da sie in keiner engeren Beziehung zur Tonalität stünden als etwa A. Schönbergs Zwölftonreihe:

Challenge To Mus. Tradition. A New Concept of Tonality (New York 1945): The terms „bitonality" and „polytonality" are a misnomer. The presence of two basic structures does not automatically enlarge the scope of tonality, but destroys its primary concept of unity in the conflicting aims that each denotes. In fact the bitonal and polytonal systems bear no more relation to the tonal system than does the twelve-tone series of Schönberg (335).

(3) Entsprechend den beiden von D. Milhaud angeführten Quellen harmonischer und kontrapunktischer Art (vgl. unten, III.) charakterisiert den Begriff Polytonalität eine deutliche DICHOTOMIE IN EINE HARMONISCHE UND MELODISCHE AUSPRÄGUNG.
So wie harmonische Polytonalität jegliche Übereinanderlegung von Akkorden bezeichne, betreffe kontrapunktische Polytonalität eine Kontrapunktierung von Melodien in verschiedenen Tonarten:

Polytonalité et Atonalité (RM IV, 1922/23, Nr. 4): De même que... il existe une polytonalité harmonique dont les ressources sont contenues dans toutes les manières de superposer toutes sortes d'accords, il existe aussi, parallèlement à celle-là, une polytonalité purement contrapuntique. Au lieu de superposer des accords ou des enchaînements d'accords, nous avons en mains comme élément des mélodies écrites en plusieurs tons et qui se superposent par un jeu de contrepoint (*Notes sur la musique*..., hg. von J. Drake, Paris 1982, 184).

Diese Unterscheidung greifen etliche Autoren auf:

A. Casella, *Problemi sonori odierni* (1923), Wiederabdruck in: *21 + 26* (Rom u. Mailand 1931): La politonalità propriamente detta si suddivide in due specie: *armonica* e *melodica*.
Armonica è quella che sovrappone e compenetra accordi appartenenti a varie tonalità... (71);
La politonalità *melodica* è quella che sovrappone due o più melodie di diversa tonalità. Essa ebbe origine il giorno ove furono ammessi canoni diversi da quello classico *all'ottava*, cioè quelli alla seconda, alla terza, alla quarta... (75);
H. Cowell, *New Terms for New Music* (Modern Music V, 1928, Nr. 4): „Harmonic polytonality" is formed where closely related keys are coordinated smoothly, with a view to their blending together... „Contrapuntal polytonality" can be formed by setting more widely related keys against each other in such fashion that each one will stand out independently (23);
vgl. S. Gut, dessen Art. *Polytonalité* (HoneggerD, *Science de la Musique*, Paris 1977, 820 a f.) die Zweiteilung in „Polytonalité harmonique ou verticale" und „Polytonalité contrapuntique ou horizontale" akzentuiert.

III. Als HISTORIOGRAPHISCHER BEGRIFF dient Polytonalität zur Bezeichnung der bestimmten, von einigen Komponisten seit etwa 1915 angewendeten Kompositionstechnik gleichermaßen wie (auf meistens jedoch zweifelhafte, gekünstelte Art) zur Legitimation gewisser anderer, genauso auf einer Übereinanderschichtung divergierender Tonarten beruhender mus. Verfahren, ob sie nun aus der Zeit um 1900 (wie beispielsweise in A. Bruneau, *Le Rêve* [1891], Ch. Ives, *Variations on America* für Orgel [vor 1894], E. Bossi, *Satire mus.* [1904], R. Strauss, *Salome* [1905] oder B. Bartók, *Bagatelle* op. 6 Nr. 1 [1908; vgl. dazu unten, IV. (1)]) oder aus wesentlich früheren Epochen datieren.
Genau wie die Atonalität will D. Milhaud seine mit Polytonalität bezeichnete Technik als „logische Entwicklung" der mus. Grundprinzipien verstanden wissen, deren Quellen, „vom harmonischen Gesichtspunkt aus, in den Durchgangsnoten, den unaufgelösten Wechselnoten, den akkordfremden Tönen" lägen und in „kontrapunktischer Hinsicht" in den Kanons (außer denen in der Oktave):

La Mélodie (Le Courrier mus. XXIV, 1922): La polytonalité et l'atonalité ne sont pas des systèmes nouveaux en opposition avec les principes fondamentaux de la musique... Ils sont au contraire le développement logique de ces principes...
Il est facile de trouver les sources de la polytonalité: au point de vue harmonique, dans les notes de passage, les appogiatures non résolues, les notes étrangères aux accords...; au point de vue contrapuntique, dans l'emploi des canons autres qu'à l'octave... (327; vgl. in Melos III, 1921/22, 195 f. [bzw. dtsch. 197]); konkretes Beispiel im letztgenannten Sinne, das Milhaud wiederholt unter dem Begriff Polytonalität faßt, ist diejenige Passage in J. S. Bachs *Duetto* F-dur BWV 803, wo nach Meinung Milhauds die Unterstimme in f-moll und die Oberstimme in C-dur verläuft, womit die Takte 90 ff. gemeint sein dürften mit einem quinthöheren Comes im Diskant, der den Dux weder streng tonal noch real in der Dominanttonart beantwortet, während das andernorts angeführte Beispiel die analogen Takte 46 ff. sind, in denen sich d-moll und A-dur gegenüberstehen; *Polytonalité et Atonalité* (RM IV, 1922/23, Nr. 4): La Polytonalité et l'Atonalité ne sont pas des systèmes arbitraires. Elles sont, l'une, le développement de l'harmonie et du contrepoint diatoniques, l'autre, celui du chromatisme... (*Notes sur la Musique*..., hg. von J. Drake, Paris 1982, 188).

Zu den Autoren, die von einem derart erweiterten Begriff Bi- oder Polytonalität ausgehen und ihm unterschiedlichste kompositorische Phänomene subsumieren, zählt Ch. Koechlin, der in

seiner Studie *Evolution de l'harmonie. Période contemporaine depuis Bizet et César Franck jusqu'à nos jours* (in: *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, hg. von A. Lavignac, Bd. II, Paris 1925) unter *Diverses origines de la bitonalité* (699 ff.) schon die Verbindung, das gleichzeitige Hören einer diatonischen Tonstufe mit ihrer chromatischen Erhöhung oder Erniedrigung faßt („Si l'on admet qu'il y ait bitonalité déjà par la réunion, l'audition simultanée de *do* et de *do*♯, de *si*♭ et de *si*♮, etc., on en trouvera maint exemple dans les œuvres anciennes", 699 a) und außerdem Vorhalte, Orgelpunkt („„bitonalité sur pédale""), Quarten- und Quintenakkorde oder ein erweitertes Prinzip von Durchgangsnoten anführt. Eine solche Vorgehensweise diskreditiert E. von der Nüll als „die verstiegenen Konstruktionen von Charles Koechlin, der in die einfachsten Fälle von Monotonalität bei Bach, Haydn, Mozart, Schumann, Mussorgskij eine Simultanbitonalität hinein l i e s t (hören kann man sie nicht)" (*Moderne Harmonik*, Lpz. 1932, 42).

Früheste und markanteste Beispiele für eine mit Bi- oder Polytonalität zu bezeichnende mus. Erscheinung meint man in folgenden Fällen zu erkennen. In *Der Juden Tantz* aus dem zweiten Teil von H. Newsidlers *Lautten Buch* (1544) wird nach Ansicht Apels Dis-dur mit E-dur kontrastiert; seiner Analyse scheint jedoch ein Übertragungsfehler zugrunde zu liegen (vgl. M. Podolski, *Le Juden Tantz (Analyse et transcription)*, RBM XVII, 1963). Und bei J. S. Bach ständen sich in Passagen wie beispielsweise im *Präludium* cis-moll BWV 849 aus dem ersten Teil des *Wohltemperirten Claviers*, wo harmonische und melodische Mollskala gegenüber. Verschiedentlich wird der Ausdruck Polytonalität auch auf W. A. Mozarts *Ein mus. Spaß* K.-V. 522 angewendet, dessen Finale in einem ‚Zusammenspiel' von fünf verschiedenen Tonarten endet. Wie die Stücke von Newsidler und Mozart deutlich zeigen, impliziert der Begriff Polytonalität dabei häufig ein programmatisches Motto der Kompos., sofern das betreffende Verfahren hier satirischen Zwecken dient:

A. Casella, *Problemi sonori odierni* (1923): Parlando delle origini della politonalità, merita citazione – come esempio di „simultaneità" suggerita da una intenzione umoristica – la fine della squisita *Dorfmusikanten-Serenade* [K. V. 522] di Mozart (*21 + 26*, Rom u. Mailand 1931, 64, Anm. 1);
H. Cowell, *New Terms for New Music* (Modern Music V, 1928, Nr. 4): Polytonality is suggested by various passages in Bach... where harmonic and melodic minor scales are used against each other at the same time (22);
Historical Anthology of Music, hg. von A. T. Davison u. W. Apel (Cambridge, Mass. [1946] rev. 1950): Shrill dissonances [in Newsidlers *Der Juden Tantz*], otherwise unheard of before the adventurous experiments of twentieth-century music, result from the daring use of two conflicting tonal realms (bitonality), D-sharp in the melody against E-natural in the harmony. They produce an extremely realistic picture, not lacking a touch of satire ([I], 227 b); vgl. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900 – 1600* (Cambridge, Mass. [1942] [5]1953, 78, dtsch. Lpz. 1962, 84).

In anderen Fällen meint Polytonalität ein „malerisches Mittel, um Gegensätzlichkeit, Zerrissenheit und Aufspaltung zu kennzeichnen" (PriebergL, Freiburg i. Br. u. München 1958, 340); so bedient sich Strauss der Bezeichnung Bitonalität mit Blick auf seine Oper *Salome*:

Erinnerungen an d. ersten Aufführungen meiner Opern (Ms. 1942), in: *Betrachtungen u. Erinnerungen*, hg. von W. Schuh (Zürich u. Freiburg i. Br. [2]1957): Der Wunsch nach schärfster Personencharakteristik brachte mich auf die Bitonalität, da mir für die Gegensätze Herodes – Nazarener eine bloß rhythmische Charakterisierung, wie sie Mozart in genialster Weise anwendet, nicht stark genug erschien. Man kann es als ein einmaliges Experiment an einem besonderen Stoff gelten lassen, aber zur Nachahmung nicht empfehlen (224 f.).

Polytonalität wird nicht nur mit dem Orgelpunkt überhaupt, sondern speziell auch mit der orgelpunktförmigen Begleitung durch Musette, Cornamusa oder Drehleier zusammengebracht, wie auch Tiersots Frage zeigt, ob man in der daraus resultierenden Übereinanderlegung zweier Tonarten nicht ein erstes Beispiel von Polytonalität finde. Bei Apel begegnet die problematische und kontrovers diskutierte Übertragung der Ausdrücke Bi- und Polytonalität auf divergierende Vorzeichnungen der einzelnen Stimmen in einer Kompos., ein von Apel „partial" (von anderen „conflicting") signatures genanntes Phänomen innerhalb der Musica ficta:

J. Deroux, *La Musique Polytonale* (RM II, 1921, Nr. 11): L'origine de la polytonalité remonterait donc aux musettes, cornemuses, et autres instruments faisant entendre naturellement une note *pédale*... (252);
J. Tiersot, *La chanson populaire et les écrivains romantiques* (Paris 1931): Et qui sait, si l'on voulait pousser à fond ces investigations dans le sens de l'harmonie primitive, si nous ne trouverions pas dans cette superposition de deux tons un premier exemple de ce polytonalisme qui préoccupe les techniciens de nos jours? (213);
W. Apel, *The partial signatures in the sources up to 1450* (AMl X, 1938): ...we shall try here to make the most obvious and the simplest supposition for this writing, namely, that it means two different tonal realms within one and the same piece: a purely b-flat realm in the lower voices, and a b-natural realm or a mixed realm in the upper voices. This fact, indicating a kind of „bitonality" in early music is by no means so surprising as it seems to be at first glance (4 f.); vgl. *The Notation of Polyphonic Music...* (loc. cit. 102 bzw. 108) u. HarvardD (Cambridge, Mass. 1944, Art. *Partial signature*, 555 b f.).

H. Leichtentritt schließlich bezieht Polytonalität auf A. Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11, um mit einer solchen Rückbindung an die traditionelle Tonalität diesem gemeinhin der frühen

Atonalität zugeordneten Werk den pejorativen Nimbus des ‚Neuen' zu nehmen und vor allem um den Begriff Atonalität selbst zu vermeiden:

Mus. Formenlehre (Lpz. [3]1927): Von A t o n a l i t ä t kann keine Rede sein, allenfalls von P o l y t o n a l i t ä t, dem Zusammenklingen verschiedener Tonarten (440).

IV. Ersten theoretischen Studien über „Polytonalität" folgen bald neben der lexikalischen Fixierung auch TERMINOLOGISCHE PRÄZISIERUNGEN dieses Begriffs.

So differenziert B. de Schloezer zwischen „wirklicher Polytonalität" einerseits etwa für D. Milhauds Verfahren, das durch eine „vollständige Unabhängigkeit der verschiedenen tonalen Ebenen" charakterisiert sei und bei dem jede Stimme „ihre eigene Auflösung sucht und ihre eigene Kadenz besitzt", sowie „Pseudo-Polytonalität" andererseits, womit die von I. Stravinsky (beispielsweise in *Pétrouchka* und namentlich in der eigens erwähnten Introduktion zum zweiten Teil des *Sacre du Printemps*) angewendete Methode gemeint ist, bei der eine „strikt bestätigte Grundtonalität" vorherrsche (im gegebenen Fall d-moll), zu der vorübergehend andere „Tonalitäten" hinzuträten, die aber immer in jener Grundtonart endeten:

Igor Stravinsky (RM V, 1923/24, Nr. 2): Mais, comme je l'ai déjà indiqué au sujet de *Pétrouchka*, je ne crois pas qu'on puisse parler à proprement de polytonalité dans le cas de Stravinsky. Il y a polytonalité réelle où... il y a indépendance complète des différents plans tonaux, à tel point que chacune des voix d'une trame bi-tonale, par exemple, poursuit et trouve sa propre résolution et possède sa propre cadence. Or, il n'en est pas ainsi chez Stravinsky, ni dans le *Sacre*, ni dans les œuvres qui suivent: il y a toujours ici une tonalité fondamentale, rigoureusement affirmée, à laquelle viennent passagèrement se joindre des lignes mélodiques ou des complexes harmoniques appartenant à une tonalité différente; mais celle-ci finit par être abandonnée, ou bien vient se fondre, en modulant, dans la tonalité fondamentale (114);

Le début du prélude du second acte nous présente un exemple frappant de cette pseudo-polytonalité qui consiste à projeter des phrases harmoniques et mélodiques de tonalités différentes sur un plan tonal bien stable, en l'occurrence, *ré* mineur (115); vgl. *Darius Milhaud* (RM VI, 1924/25, Nr. 5, 265 ff.).

Lexikalisch läßt sich der Begriff Polytonalität seit 1924 nachweisen. A. E. Hull belegt damit die „gleichzeitige Führung mehrerer Stimmen oder Stimmgruppen in verschiedenen Tonarten" (so Einsteins Übers.); der Begriff werde „einigermaßen vage gebraucht", indem L. Villermin (vgl. oben, I.) darunter eine von einem zusammengesetzten Akkord herrührende „melodische oder polyphone Bewegung" verstehe, wohingegen Polytonalität gewöhnlich die „Wirkung, die durch die gleichzeitige Anwendung zweier oder mehrerer Tonarten oder Leitern erreicht wird", bezeichne:

HullD (London, Toronto u. New York 1924): POLYTONALITY. Several voices, parts, or streams of harmony moving simultaneously in different keys. The term is somewhat loosely used. Polytonic procedure, according to Villermin... consists of melodic or polyphonic procedure, derived from a composite chord. The usual meaning is the effect produced by the use of 2 or more keys (tonalities, scales) being used at one and the same time (392 b f.); vgl. Art. *Harmony*, ibid. 219 b f., u. A. Einstein, *Das neue Musiklexikon* (Bln 1926, Art. *Polytonalität*, 499 b).

Spätere Begriffsbestimmungen weichen davon allenfalls graduell ab. Besagt Polytonalität nach M. Brenet eine „Übereinanderlegung mehrerer Tonalitäten", so betont Einstein (im RiemannL) das ‚Gegeneinander'. Dyson behandelt Polytonalität synonym mit „*Multiple Tonality*", seinem Ausdruck für die „multiplication and confusion of tonalities" (*The Texture of Modern Music*, ML IV, 1923, Wiederabdruck in: *The New Music*, London 1924, 77), und versteht darunter „gewisse Merkmale eines zeitgenössischen Experiments mit mehr als einer Tonalität in einer einzigen harmonischen Struktur":

BrenetD (Paris 1926), Art. *Polytonal*: Néologisme proposé pour caractériser la superposition de plusieurs tonalités, dans une composition harmonique (362 b);

G. Dyson, Art. *Tonality*, GroveD V (London [3]1928): *Polytonality* is a synonym for *Multiple Tonality*, and refers to certain features of contemporary experiment in which more than one tonality is involved in a single harmonic structure (356 b);

RiemannL (Lpz. [11]1929): *Polytonalität* (Mehrtonart) durch Gegeneinanderführung zweier oder mehrerer Stimmen oder Stimmgruppen in verschiedenen Tonarten ist als neues Gestaltungsmittel in der jüngsten musikalischen Entwicklung ausgebildet worden (1411 a).

Zwischen Polytonalität als Bezeichnung für eine Übereinanderschichtung mehrerer Tonarten und Bitonalität bei (nur) zwei Tonarten wird anscheinend erstmals im dtsch. Sprachraum begrifflich klarer getrennt. G. Adler bemerkt im Kap. *Die Moderne. Allgemeines* seines *Hdb. d. Musikgesch.* (Ffm. 1924): „Bitonalität (Zweitonartenverbindung) schreitet bis zur Polytonalität vor" (903). Beide Ausdrücke hält ebenfalls P. A. Pisk im folgenden Abschn. *Deutsche* auseinander im Anschluß an die Feststellung, bei der Atonalität gebe es keine Rückführung des gesamten harmonischen Geschehens auf bestimmte Grundakkorde:

op. cit.: Von Polytonalität spricht man, wenn diese Zurückführung auf die harmonische Einheit innerhalb einer Stimme möglich ist; diese wird aber mit mehreren anderen verbunden, welche in anderen tonalen Komplexen ablaufen. Sind nur zwei verschiedene to-

nale Komplexe erkennbar, wird von Bitonalität gesprochen (907).

H. Erpf zufolge müßte es „deutlicher" Bitonalität heißen, da überwiegend nur zwei Tonarten gegenübergestellt würden:

Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik (Lpz. 1927): Erst nach Kenntnis der vorstehenden Typen [sc. Tonartsfärbung etc.] kann das Problem der M e h r t o n a r t zu einer Klärung kommen. Der Ausdruck „Polytonalität" wird heute sehr häufig in Fällen verwandt, wo es sich keineswegs um das Auftreten mehrerer Tonarten zugleich handelt; und wo ein solches vorkommt, handelt es sich fast immer nur um z w e i verschiedene Tonarten, so daß deutlicher von „Bitonalität" zu sprechen wäre (120).

Andere Autoren stehen dem Begriff Polytonalität reserviert gegenüber. Für R. Réti beispielsweise stellt Polytonalität einen „kaum passenden Ausdruck" dar, dessen „Hauptschwäche" darin bestehe, daß das Grundwort Tonalität oftmals nicht umfassend genug definiert werde (→ *Tonalität* II. (4)):

Tonality. Atonality. Pantonality (New York 1958): The very term polytonality, which, by the way, seems hardly a fitting expression for the rather primitive idea it signifies, was introduced to denote a compositional method where two musical lines which are in different keys appear contrapuntally juxtaposed. The main weakness of the term, therefore, lies in that it conceives tonality as identical with key rather than in its wider aspect as a tonically unified group (61).

*

Exkurs: In Abgrenzung von Polytonalität werden mehrere Bezeichnungen eingeführt, um bestimmte kompositorische Sachverhalte adäquater oder präziser benennen zu können.

P o l y h a r m o n i k: Diesen Begriff, den bereits J. Conze als Bezeichnung für das simultane Erklingen verschiedener Harmonien kennt (*Kontraharmonik*, Allgemeine Musik-Zeitung XXXVII, 1910; vgl. auch F. Busoni, *Briefe an seine Frau*, hg. von Fr. Schnapp, Erlenbach [bei Zürich] u. Lpz. 1935, 285), verwendet E. B. Hill alternativ zum franz. Ausdruck polytonalité:

Modern French Music (Boston 1924): In his later years... Debussy experimented in the idiom known as „polyharmony" or *polytonalité* (much in vogue to-day) in which chords or melodies from two or more keys are used simultaneously (205).

Abweichend von dieser Identifizierung beider Ausdrücke, versteht Cowell unter Polyharmonie die Verbindung mehrerer als „polychord" (siehe unten) bezeichneter Akkordgebilde, womit jener Begriff für ihn das Fehlen der – von H. Erpf zum „entscheidenden Kriterium" für Polytonalität erhobenen (vgl. unten, IV. (1)) – Funktionalität der einzelnen, gegeneinander gesetzten Akkordfolgen implizieren dürfte:

H. Cowell, *New Terms for New Music* (Modern Music V, 1928, Nr. 4): If, when writing polytonally in, say, two keys together, a composer uses a chord in each of the keys, he will find himself employing simultaneously two different chords. The result is a „polychord." If he then continues to employ a succession of polychords, the connection between polychords as used one after the other forms „polyharmony" (23 f.); vgl. *New Mus. Resources* (New York 1930, 24 ff.); vgl. H. Kühn, Art. *Polytonalität*, Honegger/MassenkeilL VI (Freiburg i. Br., Basel u. Wien 1981, 310 a).

S. Gut plädiert für besagte Bezeichnung bei harmonischen Gebilden wie der Überlagerung von Fes-dur-Dreiklang und Dominantquintsextakkord von As-dur (in *Les augures printaniers* im ersten Teil von I. Strawinskys *Sacre du Printemps*), die sich nach mehrmaliger Wiederholung in eine einzige Tonalität auflösten:

Art. *Polytonalité*, HoneggerD, *Science de la musique* (Paris 1977): Il serait préférable dans ce cas d'utiliser le mot de polyharmonie proposé par É. Vuillermoz (821 a); Gut bezieht sich dabei auf einen Ber. der Uraufführung von A. Casellas *Notte di Maggio* (Comœdia, 30.3.1914, 2), in dem Vuillermoz von „musique poly-harmonique" und „poly-harmonie" handelt für die Überlagerung harmonischer Folgen und Kontrapunktierung von Akkorden (vgl. oben, I.), ohne allerdings – wie N. Slonimsky behauptet (*Music since 1900*, New York [4]1971, 237) – diese Ausdrücke für geeigneter zu halten als Polytonalität.

P o l y m o d a l i t ä t: 1922 bringt A. Casella den Ausdruck in Zusammenhang mit Cl. Debussy („Debussian ‚polymodality'", *Why I write as I do*, Mus. courier Bd. 85, 1922, 34) und belegt später mit ihm seine eigene, durch gleichzeitige Anwendung verschiedener Tonleitern gekennzeichnete Kompositionsmethode (*L'evoluzione della musica. A traverso la storia della Cadenza perfetta*, London 1924, nach S. 53 u. 67 a). E. Evans übernimmt polymodality als dritte Bezeichnung (neben Atonalität und Polytonalität) für ein seit Debussy zu beobachtendes System, in dem mittelalterliche Modi eine „diatonische Existenz innerhalb der Tonalität bewahren können" („a system in which all the modes... can... maintain a diatonic existence within the tonality", Art. *Atonality and Polytonality*, in: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, Oxford u. New York [1929] [2]1963, Bd. I, 38 a).
Zwischen Polytonalität und Polymodalität unterscheidet auch O. Messiaen, für den letztgenannter Ausdruck die von ihm praktizierte Überlagerung divergierender Modi bedeutet („la superposition de ces modes [à transpositions limitées] ou polymodalité", *Technique de mon langage mus.* I, Paris 1944, 61); B. Bartók begreift darunter den simultanen Gebrauch mehrerer diatonischer Skalen mit demselben Grundton, unter Polytonalität dagegen die Gegenüberstellung solcher Skalen mit divergenten Grundtönen:

Harvard Lectures (1943), in: *Essays*, hg. von B. Suchoff (London 1976): To point out the essential difference between atonality, polytonality, and polymodality, in a final word on this subject, we may say that atonal music offers no fundamental tone at all, polytonality offers –

or is supposed to offer – several of them, and polymodality offers a single one (370).

P o l y a k k o r d: Der engl. Ausdruck polychord, den Cowell paradigmatisch auf die Überlagerung von Dominante und Tonika im ersten Satz von L. van Beethovens Symphonie Nr. 3 Es-dur op. 55 durch das ‚zu früh einsetzende' Thema im Horn vor dem eigentlichen Reprisenbeginn Takte 398 ff. anwendet (*New Terms...*, loc. cit. 23), ist meistens auf das gleichzeitige Erscheinen tonartlich verschiedener Akkorde gemünzt:

New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Polychord*: In music of the 20th century, a chord made up of two or more simpler, usually familiar types of chord such as a triad, e. g., the so-called *Petrushka* chord... (645 b); die hier erwähnte andere Bedeutung von polychord im Sinne eines „mehrsaitigen Monochords" ist jüngeren Datums (vgl. W. Nef, *The Polychord*, The Galpin Society Journal IV, 1951, 20, Fußnote *).

P o l y f u n k t i o n a l i t ä t: Diese Bezeichnung prägt Mersmann als spezifizierten Ausdruck (anstelle von Polytonalität) für das Übereinanderstellen zweier (oder seltener mehrerer) Funktionen ein und derselben Tonart; derartige mus. Erscheinungen, für die das Thema im ersten Satz von Stravinskys Klaviersonate (1924) ein signifikantes Beispiel sei, eliminiert übrigens Gut aus dem Begriff Polytonalität, ohne Polyfunktionalität oder eine andere Alternativbezeichnung zu gebrauchen:

H. Mersmann, *Musikhören* ([Potsdam 1938] erweitert Hbg 1964): Auch sie [sc. die Unterstimme] ist im Sinne der einfachen Kadenz tonal gebunden, doch zeigt sich, daß sie aus ihrem eigenen Rhythmus heraus die Oberstimme nicht trägt, sondern ihr im Sinne der jeweils anderen Funktion spannend gegenüber tritt: sie beginnt mit der Dominante, während die Oberstimme im Grundton wurzelt..., und setzt konsequent der latenten Harmonik der Oberstimme immer die jeweils andere Funktion entgegen. Man könnte den Begriff der Polytonalität in wörtlichem Sinne auf eine Poly-Funktionalität verengen (293); vgl. Kühn, *op. cit.* (309 b f.);
S. Gut, *op. cit.*: Contrairement à ce qu'affirment certains théoriciens, la superposition de deux fonctions différentes appartenant à une même tonalité ne peut être considérée comme une amorce de polytonalité... (820 b).

*

(1) Hinsichtlich des Begriffs Polytonalität werden wiederholt das PROBLEM DER HÖRBARKEIT ODER ÜBERHAUPT DIE BEDINGUNGEN DER MÖGLICHKEIT solcher kompositorischer Phänomene reflektiert.
H. Erpf erkennt das „entscheidende Kriterium" seines Begriffs Mehrtonart in der klar wahrnehmbaren funktionellen Struktur jeder einzelnen Tonart, was wenigstens die einmalige Verbindung von Dominante und Tonika voraussetze:

Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik (Lpz. 1927): Es ist daher ein entscheidendes Kriterium aufzustellen, das derartige Zusammenhänge von solchen wirklicher Mehrtonart zu trennen ermöglicht. Der Eindruck einer Parallelführung von zwei oder mehr Tonarten kann nur dann entstehen, wenn jede dieser Tonarten nicht nur mit e i n e m Klang, sondern mit einer deutlichen f u n k t i o n e l l e n F o l g e vertreten ist. Dazu ist mindestens erforderlich, daß die Verbindung einer Dominant- mit einer Tonikaform in den betreffenden Tonarten vorkommt (120).

Äußert schon 1921 J. Deroux entsprechende Bedenken (vgl. oben, II.), so wird der Begriff Polytonalität immer wieder aus zumeist konservativer Sicht mit Zweifeln an der Hörbarkeit dieser Kompositionsmethode konfrontiert, sofern sie nur auf dem Papier existiere, da der Hörer jeden polytonalen Zusammenklang auf einen einzigen Grundton zurückführe (wie auch Bartók später die als Paradigma für Polytonalität hingestellte scheinbare Verbindung von cis-moll und f-moll in seiner *Bagatelle* op. 6 Nr. 1 als ein phrygisch gefärbtes C-dur erklärt):

A. Machabey, *Dissonance. Polytonalité. Atonalité* (RM XII, 1931, Nr. 116): De bons esprits ont d'ailleurs pu prétendre que, malgré la rigueur des précautions prises, la polytonalité ne pouvait exister que sur le papier: pratiquement, nos réflexes musicaux nous incitent toujours, dès l'audition de n'importe quel complexe, à lui découvrir instantanément une fondamentale unique (38);
P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz [1937] Neuausg. 1940): Noch ein Schlagwort aus der Nachkriegszeit: Polytonalität. Das nette Spiel, zwei oder mehr Tonarten zugleich nebeneinander herlaufen zu lassen und damit neue harmonische Wirkungen zu erzielen, ist für den Komponisten zwar sehr unterhaltend, der Hörer kann den verschiedenen tonalen Abläufen aber nicht folgen, da er jeden Einzelklang doch immer wieder auf das Fundament bezieht... (187);
B. Bartók, *Harvard Lectures* (1943), in: *Essays*, hg. von B. Suchoff (London 1976): Here, polytonality exists only for the eye when one looks at such music. But our mental hearing again will select one key as a fundamental key, and will project the tones of the other keys in relation to the one selected. The parts in different keys will be interpreted as consisting of altered tones of the chosen key (365 f.; vgl. zur erwähnten *Bagatelle* ibid. 433);
Fr. Blume, *Was ist Musik?*, Mus. Zeitfragen V (Kassel 1959): Polytonalität entsteht, wenn der Komponist den gleichzeitig verlaufenden melodisch-harmonischen Ereignissen in verschiedenen Stimmen verschiedene tonale Zentren und Beziehungen zugrunde legt. Aber als solche, als Polytonalität, existiert sie nur auf dem Papier. Dem Hörer erscheint sie nicht als konstruktiver Vorgang, sondern einfach nur als Farbe, weil er nicht in der Lage ist, verschiedenen gleichzeitigen tonalen Abläufen zu folgen (*Syntagma musicologicum* [I], Kassel 1963, 879).

J. Yasser (*A Theory of Evolving Tonality*, American Library of Musicology. Contemporary Series I, New York 1932) schließlich stellt die Frage, ob Polytonalität ein „*reales* mus. Prinzip" bezeichne

oder lediglich eine *„Fiktion"* („is polytonality – and can it be, indeed – logically and practically considered as a *real* musical principle or is it simply a *fiction*", 250), wenn nämlich eine einzelne „Tonalität" im Fall einer kontrapunktischen Verflechtung mit anderen ihre „spezifischen Charakteristika" verliere:

For polytonality to have actual existence at all, one indispensable condition, at least, is definitely required, namely, the possibility for any tonality of a given melodic line in general, to retain its specific characteristics when it is contrapuntally interwoven with a *different* tonality or tonalities. If this is impossible, then polytonality is nothing but a fiction, because the disappearance of those characteristics automatically deprives it of the feature of *plurality* of independently existing tonalities which, when thus combined, form some new and *single* whole with new characteristics... (250 f.).

(2) Konträr zu gängigen Begriffsbestimmungen als Überlagerung verschiedener Tonarten wird Poly- bzw. Bitonalität gelegentlich auch im Sinne einer AUFSPALTUNG EINER (ERWEITERTEN) TONALITÄT IN MEHRERE DIVERGIERENDE TONARTEN verstanden. Spricht bereits A. Einstein (im RiemannL 1929) in Hinblick auf den Begriff Polytonalität von aufspalten, so definiert H. J. Moser Bi- oder Polytonalität dezidiert als Tonalitätsspaltung; noch Budde erklärt die Entstehung von Polytonalität „primär" in diesem Sinne und erst „sekundär" in der anderen, üblichen Weise:

RiemannL (Lpz. [11]1929), Art. *Polytonalität*: Die Polytonalität ist eines der hauptsächlichen Mittel für den anders gerichteten Gestaltungswillen geworden, da sie die Harmonik in mehrere nebeneinander verlaufende funktionelle Entwicklungszüge aufspaltet... (1411 b);
MoserL (Bln-Schöneberg 1935), Stichwort *Poly-*: *Polytonalität*: Spaltung einer Tonalität zu mehreren Klangbezogenheiten gleichzeitig... (636 a); vgl. Art. *Atonal* (33 a) u. Art. *Tonalität* (862 b);
E. Budde, Art. *Polytonalität*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967): Polytonale Gebilde entstehen primär durch Aufspalten einer Tonart in mehrere selbständige Funktionsabläufe, sekundär durch Zusammensetzen bzw. Übereinanderstellen verschiedener Tonarten (741 a).

(3) In Widerspruch zu der als conditio sine qua non für den Begriff Polytonalität angesehenen Simultaneität der in verschiedenen Tonarten ablaufenden mus. Ereignisse begegnet bei E. von der Nüll (*Moderne Harmonik*, Lpz. 1932) beispiellos eine DIFFERENZIERUNG ZWISCHEN „SUKZESSIV-" UND „SIMULTANBITONALITÄT". Nüll überträgt folglich den Ausdruck auch auf kompositorische Phänomene, die zeitlich nacheinander folgen und die im Anschluß an A. Schönbergs *Harmonielehre* von 1911 gewöhnlich unter dem Begriff schwebende Tonalität rubriziert werden, worauf Nüll selbst hinweist (33). Seinem Ziel einer „stilgeschichtlichen Ableitung der Simultanëität aus der Sukzession" (90) entsprechend glaubt Nüll in solcher Sukzessivbitonalität, für die er exemplarisch das Finale aus L. van Beethovens Streichquartett e-moll op. 59 Nr. 2 „mit Schwanken zwischen Cdur und emoll" sowie Schönbergs Orchesterlied *Voll jener Süße* op. 8 Nr. 5 „mit Schwanken zwischen Desdur und Hdur" (34) anführt, einen Ursprung von Simultanbitonalität zu erkennen:

Derartige Fälle bezeichnen wir als Sukzessivbitonalität, die wohl als ein Ausgangspunkt der Simultanbitonalität zu bewerten sind... (34);
vgl. L. Richter, *Schönbergs Harmonielehre u. d. freie Atonalität* (DJbMw XIII, 1968): Als *„schwebende Tonalität"* bezeichnet er [sc. Schönberg] ein Schwanken zwischen zwei Tonarten, also Sukzessiv-Bitonalität... (49).

Lit.: TH. W. ADORNO, Polytonalität, in: Neunzehn Beitr. über neue Musik (1942), in: Mus. Schriften V, Gesammelte Schriften XVIII, Ffm. 1984; HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, Art. Polytonality, id. [2]1969, Art. Bitonality, polytonality; R. KLEIN, Zur Definition d. Bitonalität, Österreichische Musikzs. VI, 1951; H. LANG, Begriffsgesch. d. Terminus „Tonalität", Diss. Freiburg i. Br. 1956, maschr., 133 ff.; Larousse de la Musique, hg. von N. Dufourcq, Paris 1957, Bd. II, Art. Polytonalité; Encyclopédie de la Musique, hg. von Fr. Michel, Bd. I, Paris 1958, Art. Bitonalité; PriebergL, Freiburg i. Br. u. München 1958, Art. Polytonalität.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1993

Praeambulum, praeludium / Prélude, Vorspiel

lat. praeambulum, von praeambulare, vorangehen; dtsch. Präambel, auch Priamel; franz. préambule; engl. preamble.
lat. praeludium, von praeludere, vorspielen, ein Vorspiel machen, eine Probe halten; dtsch. Präludium; engl. prelude; franz. prélude; ital. u. span. preludio;
dtsch. Vorspiel.

I. Der im 15. Jh. aufkommende Gebrauch von praeambulum und praeludium als Titel für MUSIKSTÜCKE MIT INTROITIVEM CHARAKTER UND INTONATIONSFUNKTION in mitteleuropäischen Lauten- und Orgeltabulaturen schließt an eine bis in die Antike reichende Praxis des Vorspiels an.
(1) Die musikspezifische Verwendung von praeambulum nimmt wohl ihren Ausgang im Bereich der Rhetorik, wo der Ausdruck EINLEITUNG ODER VORWORT ZU EINEM LITERARISCHEN ODER WISSENSCHAFTLICHEN WERK bezeichnet.
(2) Ab Mitte des 15. Jh. dienen praeambulum und praeludium in Lauten- und Orgeltabulaturen (d. h. sowohl in weltlicher wie liturgisch gebundener Musik) als Überschrift für NUR ANSATZWEISE NOTIERTE STÜCKE, die an eine introitive oder intonierende Funktion gebunden sind.

II. Seit Ende des 16. Jh. betiteln praeambulum und praeludium zunächst in England und Frankreich, später auch im deutschsprachigen Raum SELBSTÄNDIGE, IHRER INTONATIONSFUNKTION WEITGEHEND ENTHOBENE INSTRUMENTALMUSIK INTROITIVEN CHARAKTERS UND GEHOBENEN ANSPRUCHS besonders für Tasteninstrumente.
(1) Anstelle der Verben präambulieren bzw. präludieren im Sinne einer kirchenmusikalische Praxis werden zunächst in England die Substantive Präambulum und Präludium als Titel von AUSNOTIERTEN NEUKOMPOSITIONEN FÜR ORGEL- UND VIRGINALMUSIK bevorzugt.
(2) Das Begriffswort Präludium etabliert sich im Laufe des 17. Jh. im europäischen Raum als Überschrift für Werke mit introitiver Funktion, wobei eine ZUNEHMENDE KONZEPTIONELLE BINDUNG DES VORSPIELS AN DAS, WAS ES EINLEITET, zu beobachten ist.
(3) Zu Beginn des 18. Jh. verfestigt sich Präludium zum WERKBEGRIFF FÜR STÜCKE MIT FREIER FORM UND HOHEM ANSPRUCH, was im Musikschrifttum jedoch uneinheitlich reflektiert wird.
(4) Der Begriff erhält eine PEJORATIVE KONNOTATION, die mit der seit dem 18. Jh. einsetzenden Kritik an Vorspielen im Rahmen des liturgischen Gebrauchs zusammenhängt und eine Konzentration auf didaktische Funktionen zur Folge hat.

III. Im 19. Jh. bezeichnet Präludium eine vom introitiven Charakter befreite KLEINFORM GEHOBENEN ANSPRUCHS FÜR KLAVIER, deren Struktur im 20. Jh. weitergeformt bzw. aufgelöst wird.
(1) Anfänglich wird mit dem Begriff auf die Kirchenpraxis mit Schwerpunkt auf der funktionsgebundenen Orgelmusik abgehoben, wobei die Vorspiele J. S. Bachs als MUSTER EINER ÜBERHOLTEN FORM gelten.
(2) Die Bezeichnung Präludium bzw. Prélude akzentuiert die FREIE, VOM INTROITIVEN CHARAKTER LOSGELÖSTE FORM.

I. Der im 15. Jh. aufkommende Gebrauch von Präambulum und Präludium als Titel für MUSIKSTÜCKE MIT INTROITIVEM CHARAKTER UND INTONATIONSFUNKTION in mitteleuropäischen Lauten- und Orgeltabulaturen schließt an eine bis in die Antike zurückreichende Praxis des Vorspiels an.
Seit der Antike belegen Zeugnisse über den Vortrag von Epen eine Praxis, die das Einstimmen sowie Überprüfen des Instruments und das Hinleiten zum eigentlichen Vortrag zum Zweck hat. Diese Praxis begegnet im weltlichen wie religiösen Gebrauch und ist vermutlich so alt wie die Musik selbst (vgl. Edler 1997 [a], 304). Den Ausgangspunkt für diese Annahme bildet Homers *Odyssee* I, 155, in der es vom Kitharöden Phemios heißt: „ἦ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν", was J. H. Voss 1781 mit „prüfend durchrauscht' er die Saiten und hub den schönen Gesang an" übersetzt. Schon die antiken Grammatiker knüpfen zur Erklärung von Prooemium als einleitende Rede an diesen Homervers an, wonach griech. 'Αναβολή, Anabole, Anfang, mit griech. προοίμιον, Proömium, Einleitung, zusammenfallen würde. Seit Pindaros (5. Jh. vor Chr.) ist Anabole zudem als Bezeichnung für die Einleitung eines Gesanges bezeugt (1. Pythische Ode, 4)).
Noch im 16. Jh. sind die griechischen Bezeichnungen geläufig, etwa wenn H. Kotter in seiner Tabulatur von 1513 das Stück Nr. 33 mit *'Αναβολή* überschreibt oder das gräzisierte preambalon Verwendung findet (Merian, *Die Tabulaturen d. Organisten Hans Kotter*, Lpz. 1916, 92). Die im 16. Jh. zunächst in England einsetzende und bis ins 18. Jh. reichende Bestimmung des bereits etablierten Begriffs Präludium stützt sich ebenfalls auf antike Autoren:

Th. Cooper, *Thesaurus linguae*... (London 1565): *Prælud o, prælûdis, prælúsi, prælûsum... prælúdere. Virg[il].* To play

before: in musike to play a voluntary before the songe. In weapons to make his floorish before he play. *Illi meliori vitæ longiorique præluditur. Seneca.*
Prælúdium, prælúdij... Cic[ero]. A proheme: in musike a voluntarie before the songe: a floorish: a preamble or entrance to a mattier, and, as ye would say, signes and profers.
Prælúsio, prælusiônis... Plin[ius]. iun[ior]. Amonge men of sence a floorish (f. EEEee 4 a);
Anon. [Fr. de Castagneres Chateauneuf], *Dialogue sur la Musique des Anciens* (Paris 1725): Traitez donc aussi, répliqua Théagène, Cicéron de visionnaire...; puisqu'il dit que ceux qui ont un grand usage de la Musique connoissent, dès que les flutes préludent, quelle est la piéce nouvelle que l'on va jouer, & disent sans s'y méprendre, c'est *Antiope*, ou *Andromaque*... Je ne traiterai point Cicéron de visionnaire, répartit Callimaque: mais il faut nécessairement l'expliquer... Dans l'Antiope, où l'Heroïne est une amazone, les flutes préludoient apparament sur le mode dorien; dans l'Andromaque, qui est un sujet triste, on préludoit sur le lydien-mixte...: c'est tout ce qu'en général on pouvoit connoître par ces sortes de préludes... (82 f.).

(1) Die musikspezifische Verwendung von praeambulum nimmt ihren Ausgang wohl im Bereich der Rhetorik, wo der Ausdruck EINLEITUNG ODER VORWORT ZU EINEM LITERARISCHEN ODER WISSENSCHAFTLICHEN WERK bezeichnet.
Obwohl sachgeschichtlich eine durchgängige Tradition des musikalischen Vorspiels zu vermuten ist, begegnen die Substantive praeambulum und praeludium im frühen Musikschrifttum zunächst nur im rhetorischen Verständnis und wohl in Anlehnung an Proömium, das als Einleitung seit der Antike formaler Bestandteil der verbalen Rede ist und sich als Titel für Einleitungen und Vorworte durchsetzte. In diesem Sinne verwenden es Boethius, H. Glareanus und der im folgenden zitierte Anonymus St. Emmeram, der dasjenige Kapitel, das einem anderen vorangeht, als praeambulum für das Verständnis der eigentlichen Sache bezeichnet:

De musica mensurata (1279): ...superius dictum est de omni genere figurarum et de earum quantitatibus et naturis, ex quibus modus sive maneries efficitur et consistit, quare non sine causa praecedens capitulum ordinari debuit ante istud, nam praeambulae partes sussequentibus fundamentum originis administrant. Item partes praeambulae orthographiam delucidant huius artis, sussequentes ordinationem earum plenarie repraenentant (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 184, 7–13).

Prägend für die Übertragung von Präambulum und Präludium auf instrumentalmusikalische Einleitungen werden offensichtlich die humanistischen lateinischen Übersetzungen und Kommentare der *Rhetorica* des Aristoteles im 16. Jh., in denen auf die Analogie von rhetorischer und musikalischer Einleitung hingewiesen wird (vgl. Edler 1997 [b], 1793, u. Edler 1997 [a], 304):

M. Cellarius Borrhaus, *In tres Aristotelis de Arte dicendi libros Commentaria* (Basel 1551) III: In laudationibus exordia similia esse citharoedorum praeludijs, quibus se ad cantionem & auditores ad ascultandum parant (401 a).

Während im Italienischen der entsprechende Vergleich auf „ricerca" bezogen wird (B. Segni, *Traduzione della rettorica d'Aristotele*, Venedig 1549, 27: „Il proemio... è il principio dell'orazione, ed è il medesimo che il prologo nella poesia, e che è nel suono la ricerca"; → *Ricercar* I. (2); vgl. Eggebrecht 1952, 143), kommt parallel dazu im nordwesteuropäischen Raum, vor allem in England, der Bezug von griech. προοίμιον zu den musikalischen Begriffswörtern Präludium, Präambulum, Prelude, Preface und Prologue auf. Demnach bezeichnet Präambulum oder Präludium eine freie Einleitung zu etwas, in der Musik zu einem Instrumentalstück oder Lied, oder eine Vorbereitung für eine „lesson" (→ *Handsachen* II. (2)(a) Exkurs):

Ortus Vocabulorum (Westminster 1500): Prohemium... the fyrst sange. est sermo generalis preambulans in principijs librorum ostendens in generali quod postea obtineat in speciali n. s. (f. Hh vj' a);
J. Florio, *Queen Anna's new world of words...* (London 1611): *Préambulo*, a preamble, a foregoing (395 b);
Prelúdio, a proheme in Musicke, a flourish or voluntarie before a song or any musike. Also a proheme, a preamble or entrance to any matter (397 b);
R. Cotgrave, *A dictionarie of the French and Engl. tongues* (London 1611): *Preambule...* A Preamble, Preface, Prologue (f. Rrr vj' b);
Prelude... A Preludium, Preface, Preamble; a flourish before the matter; and in Musicke, voluntarie before a lesson etc. (f. Sss' a).

In England wird die Verwendung von prelude im Bereich der Musik auch dadurch motiviert, daß das Begriffswort neben preamble bereits auf dem Gebiet des Sprechtheaters, in der Poesie und vergleichbar dem Prolog eingebürgert ist (so etwa bei G. Chaucer, *Wife's Prologue*, um 1386, und in *Lydgate's Thebes*, um 1460; vgl. *Oxford Engl. Dictionary* XII, London [2]1989, Art. *Preamble*, 305 c, u. Art. *Prelude*, 360 c). Außerdem sind die Ausdrücke seit dem 16. Jh. auch im übertragenen Sinn gebräuchlich und bezeichnen die Ankündigung eines kommenden Ereignisses oder eine vorbereitende Aussage (ibid., 305 c).

(2) Ab der Mitte des 15. Jh. dienen Präambulum und Präludium in Lauten- und Orgeltabulaturen (also sowohl in weltlicher wie liturgisch gebundener Musik) als Überschrift für NUR ANSATZWEISE NOTIERTE STÜCKE, die an eine introitive und eine Intonationsfunktion gebunden sind.
Solche relativ kurzen Stücke, meist mit virtuosen Passagen, wurden in Sammlungen veröffentlicht und sind zwischen Improvisation und Komposition angesiedelt. Die frühesten Stücke mit dem Titel Präambulum bzw. Präludium finden sich in A. Ileborghs Orgeltabulatur (1448); die Angabe der je

dazugehörigen Tonart verweist auf die Intonationsfunktion mit Überprüfen der Stimmung und Anspielen der Tonart. Doch die Intonation orientiert sich nicht zwangsläufig an den Kirchentönen, sondern vielmehr an Tonstufen (vgl. Edler 1997 [b], 308 f.). Dabei können die einzelnen Stücke nach Bedarf transponiert werden:

Sequitur praeambulum in C et potest variari in d f g a... Praeambulum bonum super C manualiter et variatur ad omnes [sc. notas]...
Praeambulum bonum pedale sive manuale in d indifferenter [?] Et nota quod omnia praeludia hic positis [sic] possunt applicari secundum variationem ad omnes notas (zit. nach: W. Apel, *Die Tabulatur d. Adam Ileborgh*, ZfMw XVI, 1934, 195).

Auf die Bedeutung der harmonischen Zuordnung weist Ileborgh auch in der Einleitung hin: „Incipiunt praeludia diversarum notarum secundum modernum modum subtiliter et diligenter collecta cum mensuris diversis hic inferius annexis" (loc. cit., 194; die Formulierung „secundum modernum modum" ist unklar; vgl. loc. cit., 195, u. Schrade [2]1968, 109). Daß Ileborgh in der Einleitung auch die „praeambula" unter die Kategorie „praeludia" faßt, belegt das synonyme Verständnis. Ileborgh unterscheidet die Präludien als „collecta" von den mensurae als „annexis", was darauf schließen läßt, daß jene von anderen Komponisten stammen und gesammelt wurden, die mensurae jedoch Originalbeiträge von Ileborgh sind. Deshalb ist es nicht auszuschließen, daß Ileborgh diese gesammelten Stücke, die möglicherweise gar keine Überschrift trugen, nachträglich als Präludien betitelte, um ihre Zweckbestimmung hervorzuheben. Auf eine vergleichbare Situation weist H. Neusidler hin:

Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch (Nürnberg 1536): hie volget ein sehr kunstreicher Preambel oder Fantasey, darinn sind begriffen, vil mancherley art, von zwifachen vnd drifachen doppel laiffen, auch sincupationes, vnd vil schöner fugen, durch mich Hansen Neusiedler lutinisten zu samen gepracht, vnd corrigirt (II, f. Aa').

Auf Ileborghs Sammlung folgen weitere Orgel- und Lautentabulaturen, die kurze, improvisatorisch gehaltene Einleitungssätze mit Intonationfunktion enthalten, etwa C. Paumann, *Fundamentum organisandi* (1452: *Praeambulum super F, Praeambulum super Fa*; zit. nach: *Das Locheimer Liederbuch nebst d. Ars Organisandi*, hg. von Fr. W. Arnold, Lpz. 1926, 223 f.) oder *Fundamentum* (um 1470: *Preambulum super F, Præambulum super...*; zit. nach: *Buxheimer Orgelbuch*, hg. von B. A. Wallner, Kassel 1958, I, 32, 63, 109, 110, 117 u. 119). Möglicherweise diente eine Vielzahl dieser Sätze neben den genannten Funktionen auch zu Übungszwecken (Edler 1997 [a], 311; vgl. Schrade [2]1968, 107). Die Stücke sind alle stets mit tonus-Angabe versehen. Daneben existieren auch solche Stücke für Laute, die vom Gestus und der Notation in Arpeggien her ähnlich beschaffen sind, so bei Fr. Spinacino, *Intabulatura de Lauto* (1507), oder – als „Tastar de corde" überschrieben – bei J. A. Dalza, *Intabulatura de Lauto* IV (Venedig 1508). In gegenseitiger Beeinflussung von Orgel- und Lautenmusik greifen die Orgeltabulaturen auf die Praxis und die Notation der Stücke für Laute zurück; zugleich veröffentlichen die Lautenisten „Fantaseyen, Preambeln, Psalmen vnd Muteten, die von den hochberümbten vnd besten Organisten, als einen schatz gehalten, die sein mit sonderm fleiß auff die Organistisch art gemacht vnd colorirt, für die geübten vnd erfarnen dieser kunst, auff die Lauten dargeben" (Neusidler, *Ein Newgeordent künstlich Lautenbuch*, loc. cit., Titelblatt).

Normalerweise werden solche Werke gruppiert und nicht in spezieller Bindung an ein Folgestück als Sammlung veröffentlicht, obwohl es mitunter vorkommt, daß die Einleitung direkt vor dem Stück steht, auf das sie hinführt (etwa bei Spinacino). Dabei werden neben den Ausdrücken praeambulum, preambel, dem daraus abgeleiteten priamel (vgl. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* VII, Lpz. 1889, Art. *Priamel*, 2113) und praeludium auch andere nationalsprachliche Formen verwendet:

H. Kotter, *Tabulatur* (um 1513): Prohoemium..., Praeludium..., Anabole..., Praeambulum... (zit. nach: W. Merian, *Die Tabulaturen...*, Lpz. 1916, 90);
H. Judenkünig, *Ain schone kunstliche vndenweisung* (Wien 1523): Das erst Priamell (f. c ij);
L. Kleber, *Orgeltabulatur* (hs. 1524): Preambalum...; Preambalon... (MfM XX, 1888, Beilage, 108 f.);
P. Attaingnant, *Magnificat sur les huit tons... et deux préludes* (Paris 1530);
H. Gerle, *Ein Newes sehr künstlichs Lautenbuch, darinnen etliche Preambel, vnnd Welsche Tentz, mit vier stimmen* (Nürnberg 1552): ...hab ich ferner etliche künstliche stück, Preambel, vnd Tentz, darinen sünderliche liblikeit, gantze, vnuertunckelte, vnd vnzerissne Coloratur, auch sunderliche verborgene, griff, vnnd art, vns Teutschen vngewandt, vormals nicht vil gesehen, mit vier stimmen von den berumbsten welschen Lutinisten gesetz, mit sunderm fleiß aus vielen zusamen gelesen, vnd auß welscher tabulatur in teusche gebracht vnd in den trück verfertigt (f. A 3');
J.-B. Besard, *Thesaurus harmonicus...* I (Köln 1603): *Præludia* (f. A);
Ph. Hainhofer, *Lautenbuch* (Ms. Augsburg 1604): *Præambulum... Preludio...* (zit. nach: *Œuvres pour luth seul de J.-B. Besard*, hg. von A. Souris, Paris 1969, 162).

Parallel dazu etabliert sich in den jeweiligen Landesprachen eine weitere Vielzahl an Bezeichnungen für Stücke, die introitive Funktionen wahrnehmen – allein in England begegnen neben praeambulum und preamble auch prohemium, proheme, proem, preface, prologue, entrance, voluntary, flourish, overture, prælusio, prelusion, prolusion und proludium (vgl. Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms in British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 282 a ff.).

Neben Präludium und Präambulum und den jeweiligen Ableitungen bzw. Übersetzungen, deren buchstäbliche Bedeutung sich auf die Einleitungsfunktion

bezieht, kommen auch verschiedene Bezeichnungen auf, bei denen diese Funktion nur mitgemeint ist: Modus und Tonus, Introitus, Intrada, Fantasia, Harmonia, Ricercar/Ricercata, Tiento, Toccata, Sinfonia, Tastar/Tastata/Tastatura, Arpeggiata (vgl. Eggebrecht [2]1968, 94 ff.; → *Fantasia* II. (2); *Ricercar* I. (1)–(2); *Toccata* III. (3)(a)). Die so betitelten Stücke dienen alle dem Zweck der Intonation (vgl. Schrade 1926, 612, u. A. G. Ritter, *Zur Gesch. d. Orgelspiels* I, Lpz. 1884, 17 f.), weswegen „Intonatio" als möglicher Überbegriff angenommen wurde (Eggebrecht [2]1968, 97). Im italienischen Sprachgebrauch ist preludio zwar seit Ende des 16. Jh. bei G. A. Terzi (*Il secondo libro de intavolatura di liuto*, Venedig 1599) belegt, doch wird es dort in der Tastenmusik im Allgemeinen durch toccata (→ *Toccata* III. (4)) ersetzt. Preludio begegnet allerdings vereinzelt auch im Italienischen, so als Einleitungssatz von A. Corellis *Sonate da camera* (Rom 1685/1694).

Die Nähe der Bezeichnungen zueinander wird von der Tatsache gestützt, daß sie in den Tabulaturen weitgehend gegeneinander austauschbar sind:

Eggebrecht [2]1968: „Incipunt praeludia" beginnt A. Ileborgs *Tabulatur* (1448), die Stücke selbst heißen *praeambula*; *praeambulum* nennt der Index von H. Kotters *Tabulatur*... das im Text mit *proeemium*... bezeichnete Stück, für *praeludium*... setzt der Index *'Αναβολή*, für *harmonia* und *fantasia* setzt er *carmen*. „Preambel oder Fantasey" schreibt H. Neusiedler..., und man findet *Toccata vel Praeambulum*, *Tiento overo Toccata*, *Toccata vel Praeludium*, *Arpeggiata overó Toccata* (88 f.).

Die stilistischen und formalen Unterschiede dieser freien Sätze sind von ihren Überschriften her nicht zu fassen, sondern nur von den Funktionen her, die zu Beginn dieselben sind, was eine terminologische Differenzierung in bezug auf Merkmale der musikalischen Faktur aussichtslos werden läßt. Klare Trennungen gibt es nur dort, wo ein „Terminus zufolge des buchstäblichen Wortsinns bereits ein für sich selbständiges Instrumentalstück bezeichnen kann, indem er entweder kompositionstechnisch (*Kanon*, *Fuga* als Satzbezeichnung) oder musikalisch-inhaltlich (*Canzone*, *Capriccio*, *Scherzo musicale*) festgelegt ist" (Eggebrecht [2]1968, 96).

Neben den oben genannten Kompositionen wurden Lieder und Vorspiele damals wohl in größerem Umfang ex improviso gespielt (→ *Improvisation* I. (1)), d. h. die ältere Praxis existierte neben den entstehenden Kompositionen im ursprünglichen Sinn weiter. „Die Kompositionstechnik war ja im Grunde schon beim Spiel gelöst. Wenn man trotzdem Regeln in den *Fundamenta organisandi* veröffentlichte, so galten sie keineswegs der Notation, sondern einem technisch (oder besser: kompositorisch) einwandfreien Spiel" (Schrade [2]1968, 108).

II. Seit Ende des 16. Jh. bezeichnen die Titel Präambulum und Präludium zunächst in England und Frankreich, später auch im deutschsprachigen Raum selbständige, von der Intonationsfunktion weitgehend befreite Instrumentalmusik introitiven Charakters und gehobenen Anspruchs besonders für Tasteninstrumente.

Mit der Entwicklung der Notation erhöhte sich der Anspruch an das Vorspiel, das zunächst nur mit dem Zweck des Einstimmens, Einspielens und Einleitens verbunden war. Die liturgische Bindung, die bis dahin „eine größere Macht hatte als die Absicht des Künstlers" (Schrade 1926, 621), trat mit Entwicklung der Instrumentalmusik in den Hintergrund und mit ihr die Intonationsfunktion, die bisher dominierender Faktor im musikalischen Wortgebrauch von Präambulum und Präludium war.

(1) Anstelle der Verben präambulieren bzw. präludieren im Sinne einer kirchenmusikalischen Praxis werden zunächst in England die Substantive Praeambulum und Praeludium bzw. ihre nationalsprachlichen Formen als Titel von ausnotierten Neukompositionen für Orgel- und Virginalmusik bevorzugt.

Im ausgehenden 16. Jh. entstanden Stücke mit dem Titel Praeludium hauptsächlich für Laute und Tasteninstrumente, wobei diese veröffentlichten, gesammelten oder neukomponierten Stücke trotz zunehmender Virtuosität funktionsgebunden blieben, d. h. im Allgemeinen dem Einstimmen, Einspielen, Einleiten oder didaktischen Zwecken dienten. Die musiklexikalische Reflexion, die zuerst in England einsetzt, bezieht sich meist generell auf die überlieferte Praxis des Vorspiels, konzentriert sich auf die Funktionsgebundenheit und versteht Praeludium als Substantivierung dieser Praxis, ohne es als Stücktitel herauszuheben. Die Begriffe Praeludium und Praeambulum werden im englischen Sprachraum durch Proludium, Voluntary, Flourish und ähnliche Ausdrücke ergänzt bzw. synonym dazu verwendet:

Th. Elyot, *Bibl. Eliotæ... The Dictionary*... (London 1538): Præludium, a proheme, or that which Musicians and Mynstrelles doo playe at the begynnynge, er they come to the songe, which they pupose to playe.
Præludo... to playe before (f. S iv' a);
Proludo... to flouryysshe, as musytians doo, before they come to the principalle mattier... (f. T ii' b);
Th. Thomas, *Dictionarium Linguae Lat. et Anglicanae* (London 1587): *Præludium*... A proheme: in musicke a voluntary before the song: a floorish, preamble or entrance to a matter, & (as ye would say) signes and proffers.
Præludo... To play before: in musicke to play a voluntarie before the song... (f. Zz vj a);
Proludium... A flourish, a voluntarie: a preamble, an assay or proofe before the matter.
Proludo... To flourish as musicians or fensers doe before they play in earnest, to proue or assay what he can doe before he come to the thing, to begin, to make a preamble, to goe before (f. Aaa viij' b);
Th. Blount, *Glossographia* (London 1656): P r e l u d i u m...

an entrance to a matter, a proem; In musick, a *voluntary* before the Song, a flourish, or preamble, and... signs and proffers...
P r e l u s i o n (*prælusio*) a playing before, a flourish, the same with *præludium* (f. Hh 6ʳ b);
E. Philipps, *The new World of Engl. words*... (London 1658): *Prælude*... also in Musick it is taken for a voluntary or flourish upon any instrument (f. Ii b).

Diese Auffassung hält sich in England bis ins späte 17. Jh. und steht in gewissem Gegensatz zum kompositionstechnischen Entwicklungsstand solcher funktionsgebundener Musik für Tasteninstrumente seit den Virginalisten. Die ersten Neukompositionen mit Titel Praeambulum oder Praeludium, die relativ eigenständig, aber noch funktionsgebunden sind, stammen aus dem ausgehenden 16. Jh., lassen eine zunehmende Virtuosität erkennen und heben sich deutlich von der Vorspiel-Praxis im liturgischen wie weltlichen Gebrauch ab. Die Intonationsfunktion tritt in den Hintergrund, die Tonartengebundenheit bleibt erhalten, und auch der introitive Charakter ist weiterhin wesentlicher Bestandteil der Titelverwendung. Diese neue Art von „Praeludium", die theoretisch zunächst nicht reflektiert wird, sich aber in zahlreichen Sammlungen englischer Virginalmusik findet, wird außerdem vermehrt einzelnen Komponisten zugeschrieben, was bisher in den Lauten- und Orgeltabulaturen nicht in gleichem Maße der Fall war; *The Fitzwilliam Virginal Book* (um 1620; ed. Fuller Maitland u. Barclay Squire, revidierter Nachdruck von B. Winogron, Toronto 1979) etwa enthält Stücke aus der Zeit von um 1550 bis 1620, die sich an die Kirchentöne halten, die in Form von römischen Ziffern jeweils vor dem Werk stehen.
Bei den englischen Organisten deutet sich vereinzelt eine Bindung solcher Sätze an das einzuleitende Stück an, die noch durchaus in der Tradition der liturgischen Praxis steht, das Vorspiel etwa über den Cantus firmus an den folgenden Choral zu binden. So gibt es speziell komponierte Einleitungssätze zu einzelnen Liedern oder Chorälen (J. Bull, *Prelude and In Nomine, Prelude and Veni Redemptor gentium, Prelude and Carol „Laet ons met herten reijne"*; *Keyboard Music* I, hg. von J. Steele u. Fr. Cameron, London 1967), einleitende Stücke neben Tanzsätzen (W. Byrd, *Keyboard Music* I, hg. von A. Brown, London 1976) oder Einleitungen zu Fantasien (J. Bull, *Prelude and Fantasia*; *Keyboard Music* I, loc. cit.; auch W. Byrd, darunter ein *Praeludium to the Fancie, No. LII*, 394, in: *The Fitzwilliam Virginal-Book*, loc. cit.). Im Gegensatz zu Präludium wird die Fantasie in England von Beginn an als eigenständige Form gehobenen Anspruchs angesehen. Th. Mace ordnet die Begriffe im Rahmen seiner „Suit of Lessons" für Laute in *Musick's Monument* (London 1676) so, daß Präludium als eine Art „*Voluntary*, or *Fansical Play*, more *Intelligible*" (128) gilt. Dem stehen im Virginalbereich eher Einzelsätze gegenüber, die die speziell auf das besaitete Tasteninstrument bezogenen Spiel- und Satztechniken einbeziehen, so bei G. und R. Farnaby (*Keyboard Music*, hg. von R. Marlow, London 1974), J. Bull (*Keyboard Music* II, hg. von Th. Dart, London 1970), J. Blow (*Complete Harpsichord Music*, hg. von R. Klakowich, London 1998) und Th. Tomkins (*Keyboard Music*, hg. von St. D. Tuttle, London 1973, u. *Pièces pour virginal 1646–1654*, Genf 1982). Außerdem zeichnet sich seit den Virginalisten ab, daß mit wachsendem Anspruch an die Stücke der Titel Praeludium der Überschrift Praeambulum vorgezogen wird, die mitunter sogar negativ belegt ist oder eine mindere Vorform bezeichnet:

E. Coles, *An Engl. Dictionary* (London 1676): *Preamble*, a tedious preface (f. Ff 4ʳ a);
Prelude, -dium, a proem or Entrance, and (in Musick) a Voluntary or flourish before a song or lesson.
Prelusion, the same (f. Gg a).

(2) Das Begriffswort Präludium etabliert sich im Laufe des 17. Jh. im europäischen Raum als Überschrift für Werke mit introitiver Funktion, wobei eine ZUNEHMENDE KONZEPTIONELLE BINDUNG DES VORSPIELS AN DAS, WAS ES EINLEITET, zu beobachten ist.
In Deutschland bestand im Laufe des 17. Jh. anfänglich noch die liturgische Einbindung von Präambel und Präludium, die jedoch zunehmend in den Hintergrund trat, denn auch die einleitenden Orgelsätze entwickelten zunehmend einen eigenständigen Kunstcharakter und verloren ihre liturgische Funktionsgebundenheit zugunsten einer freieren musikalischen Gestaltung (so lockerte sich etwa die Cantus firmus-Bindung, die bisher für die Komposition solcher Werke maßgeblich war, und wurde schließlich ganz aufgehoben). Neben der Kirchenpraxis entstanden komponierte Einleitungsstücke für Orgel und Cembalo nach englischem und französischem Vorbild. Mit dieser Trennung geht der Wandel in der Benennung von Präludium zu Vorspiel und die Entstehung des Choralvorspiels einher (vgl. unten, III. Exkurs). Die frühesten Beispiele für Vorspiele ohne liturgische Bindung im deutschsprachigen Raum finden sich in J. Kriegers *Anmuthiger Clavier-Übung* (Nürnberg 1698), die für den Gebrauch im Collegium musicum bestimmt war. Durch diese Trennung verlor das eigenständige Vorspiel die Intonationsfunktion, während der introitive und der Improvisationscharakter erhalten blieb.
M. Praetorius unternimmt einen singulär gebliebenen Versuch der Differenzierung der Vorspiel-Benennungen. Er unterscheidet im *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619) zwischen „*Præludiis* vor sich selbst: Als da sind, Phantasien, *Fugen, Simphonien* vnd *Sonaten*" (21), „*Præludiis* zum Tantze, als *Intraden*" (24 [recte 22]) – d. h. Vorspiele zum eigentlichen Fest – und „*Præludiis* zur *Motetten* oder *Madrigalien*: als die *Toccaten*" (25 [recte 23]). Diese Funktion von Präludium als Oberbegriff veranschaulicht auch

Praetorius' schematische Darstellung der erklingenden Musik, die er in Vokal- und Instrumentalmusik gliedert und dabei letztere in die „*prœludia*" (mit „*Phantasia, Fuga, Symphonia, Sonata*") und die „*Choreæ passuum*" (mit den einzelnen Tänzen) aufspaltet (3).
Auch bei Praetorius läßt sich kein klarer Unterschied zwischen dem Gebrauch der Ausdrücke Präambulum und Präludium erkennen. Es zeichnet sich jedoch ab, daß die Praxis des Präludierens bzw. des Präludiums im rein funktionalen Kontext, vor allem aber im Hinblick auf die Intonationsfunktion, zunehmend kritisch betrachtet wird und negativ belegt ist:

Syntagma mus. III, loc. cit.: Ein aus dermassen aber sehr grosser Vbelstand und Klang ist es, daß, wenn der Organist *præambuliret*, die *Instrumentisten* inmittelst ihre Fagotten, Posaunen vnd Zincken anstimmen, und viel *fistulirens* und wesens durcheinander machen, daß einem die Ohren darvon weh thun... (152).

Dies läßt sich auch in Frankreich und England in bezug auf alle Instrumente beobachten. Bacilly bemängelt etwa, daß man selten die Theorbe wirklich spielen höre, sondern meist nur das Einstimmen, und Mace charakterisiert das „Praelude" als eine „verwirrte, wilde, formlose Art von kompliziertem Spiel":

B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (Paris 1679) IV: Je pourrois encore adjouster que les Leçons en son sont bien plus courtes, & qu'il se passe la moitié du temps à accorder le Theorbe, à préluder, à changer vne corde fausse, & autres superfluitez qui font dire aux Critiques, non sans quelque fondement de raillerie, qu'il est tres rare d'entendre joüer du Theorbe, mais tres-commun de l'entendre accorder (22);
Th. Mace, *Musick's Monument* (London 1676): The *Prælude* is commonly a *Piece of Confused-wild-shapeless-kind of Intricate-Play*, (as most use It) in which no perfect *Form*, *Shape*, or *Uniformity* can be perceived; but a *Random-Business*, *Pottering*, and *Grooping*, up and down, from one *Stop*, or *Key*, to another; And generally, so performed, to make *Tryal*, whether the *Instrument* be *well in Tune*, or not... (128).

Die Kritik an der Intonationsfunktion von sogenannten Präambula und Präludien und deren Zurücktreten geht mit der Aufwertung des komponierten Vorspiels einher. Im Laufe des 17. Jh. etablierten sich entsprechende Kompositionen für Orgel und Tastenintrumente auch im deutschsprachigen Raum (etwa J. E. Kindermann, *Harmonia organica*, Nürnberg 1654: *Praeambulum 1^mi et 2^di toni*; zit. nach: A. G. Ritter, *Zur Gesch. d. Orgelspiels im 14. bis 18. Jh.*, Lpz. 1884, 118). Aber obwohl die Intonationsfunktion zurücktritt, ist die harmonische Ausrichtung und die Bindung an einen Ton bzw. eine Tonart – ein Erbe der Intonationsfunktion – weiterhin von Bedeutung, besonders im Hinblick auf die Konsolidierung der Dur-moll-Tonalität. Vermehrt entstehen reine Präludien- und Präambula-Sammlungen durch die verschiedenen „Claves", in deren Tradition noch J. S. Bachs *Das wohltemperirte Clavier* I (1722) mit dem Untertitel „Praeludia, und Fugen durch alle Tone und Semitonia" steht:

W. Fabricius (Hs. 1670): kurtze Praeambula vor Incipienten durch alle Claves manualiter und pedaliter zu gebrauchen;
J. H. Kittel (Hs. 1682): Tabulatura Num: 12 Praeambulorum... durch alle Claves und Tonos.

Die ursprünglichen Aufgaben der mit Präambulum oder Präludium betitelten Stücke wurden aufgefächert und zum Teil auf verschiedene Formen, zum Teil in den Bereich der improvisierten Praxis zurückgedrängt oder verlagert. Diese Funktionen waren erstens die Angabe des Tons etwa für die Gemeinde, zweitens die Modulation, drittens die Stimmung des Instruments, und viertens die Vorbereitung des Zuhörers (Eggebrecht ²1968, 92). Das Aufbrechen dieser Funktionen geschah zugunsten einer Verschärfung der Kontur der komponierten Vorspiele, denen lediglich ein introitiver Charakter anhaftete und bei denen die Harmonik eine zentrale Rolle spielte. Parallel dazu entwickelten sich durch die Auffächerung andere Formen wie etwa Toccata oder Ricercar weiter. Die Bezeichnungen, bei denen die introitive Funktion nur ‚mitgemeint' ist, trennten sich von solchen, denen diese Funktion buchstäblich eigen ist. Der Begriff Präludium im Speziellen erfährt aber weiterhin keine einheitliche Behandlung. Er überlagert sich zunehmend mit Toccata (vgl. Dehmel 1989, 5) und wird parallel als Sammelbegriff wie auch als Titel von Einzelwerken verwendet.
Im Zuge der Weiterentwicklung der als Praeludium betitelten Stücke treten lokale Ausprägungen in Form des prélude non mesuré der französischen Clavecinisten und des norddeutschen Orgelpräludiums auf. In Frankreich kultivierte vor allem L. Couperin diese neue, geschlossenere Anlage in der Clavecinmusik mit Préludes als Einleitung; die anderen Sätze tragen überwiegend Tanzbezeichnungen. Der Zusatz non mesuré verweist auf den style brisé der französischen Lautenmusik zwischen 1640 und 1650 und resultiert aus der Notation von Einzeltönen in überwiegend ungehalsten Noten ohne metrische Gliederung, jedoch mit stark differenzierter Verbindung von Notengruppen durch Bögen. Das ‚nicht mensurierte Prélude' für Tasteninstrumente, das sich dieser Notation bediente, wirkte bis ins 18. Jh. (und vereinzelt wie bei E. Saties *Véritables préludes flasques [pour un chien]*, 1912, bis ins 20. Jh.) nach, auch vereinzelt im deutschsprachigen Raum (etwa bei E. Reusner d. J., *Delitiae testudinis*, o. O. 1667). Diese Form war aber speziell in Frankreich und dort nur bis kurz nach 1700 bei Komponisten wie Ph. Rameau, Lebègue, J. H. d'Anglebert gebräuchlich, was auf die schwere Lesbarkeit der Notation zurückgeführt wurde:

N.-A. Lebègue, *Les Pièces de clavessin* (Paris 1677), Vorwort: ...la grande difficulté de rendre cette metode de

preluder assé intelligible a un chacun... (zit. nach Edler 1997 [b], 1797);
Fr. Couperin, *L'art de toucher le Clavecin* (Paris 1717): Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces Preludes, ça été la facilité qu'on trouvera, soit à les enseigner; ou à les apprendre (60).

Allerdings weist Couperin, der aus diesem Grund kein einziges prélude non mesuré hinterlassen hat, trotz der Rückkehr zum mensurierten Vorspiel im frühen 18. Jh. auf die Freiheit in der Vortragsweise hin, die der „Imagination" Rechnung tragen soll:

Couperin, *L'art...*, loc. cit..: Quoy que ces Préludes soient écrits mesurés, il y a cependant un goût d'usage qu'il faut suivre. Je m'explique. Prélude, est une composition libre, ou l'imagination se livre à tout ce qui se prèsente à elle. Mais, comme il est assés rare de trouver des genies capables de produire dans l'instant; Il faut que ceux qui auront recours à ces Préludes-réglés, les joüent d'une maniere aisée sans trop s'attacher à la précision des mouvemens; à moins que je ne l'aÿe marqué exprés par le mot de, Mesuré... (60).

Seit Ende des 17. Jh. kommt Präludium als Titel für das Einleitungsstück der Suite auf, wodurch der Schwerpunkt von der Intonationsfunktion auf die introitive Aufgabe verlagert wurde. Die Bezeichnung Präludium ist innerhalb der Suite zunächst an Allemande gekoppelt (→ *Allemande* III. (2)), bevor sie mit einem eigenständigen Satzcharakter verbunden wird. Als Präludium überschriebene Eingangssätze sind sowohl für das Lautenrepertoire (etwa Reusner, *Delitiae testudinis*, loc. cit.) als auch für Tasteninstrumente in Handschriften (etwa bei M. Weckmann; vgl. A. Silbiger, *The Autographs of M. Weckmann...*, in: Kgr.-Ber. Kopenhagen 1985, 117 ff.) und Drucken (etwa bei B. Schultheiß, *Muth- u. Geist-ermunternder Clavierlust Erster Theil*, Nürnberg 1679; *Ander Theil*, ebd. 1680) belegt. Vereinzelt begegnet der Titel auch in der italienischen Kloviersuite des frühen 18. Jh. (D. Zipoli, *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo*, o. O. 1716). In dieser Suitentradition stehen auch die als Praeludium bzw. Praeambulum bezeichneten Anfangssätze in Bachs *Sechs Partiten* (Partita 1 bzw. 5) des ersten Teils seiner *Clavir Ubung* (1731), der dort zudem alle derzeit möglichen Überschriften für Eingangssätze ausschöpft (Partita 2: *Sinfonia*; 3: *Fantasia*; 4: *Ouverture*; 6: *Toccata*). Bachs *Englische Suiten* (vor 1725) werden in der frühen Betitelung als „Six Suittes avec leur préludes pour le clavecin" bezeichnet (vgl. Edler 1997 [b], 1798), wodurch diese Sätze entsprechend ihrer formalen Gewichtung innerhalb des Gesamtzyklus herausgehoben werden.
Neben der Einbeziehung des Ausdrucks in die Suitenfolge bildete sich daneben im Laufe des 17. Jh. die Verwendung dieser Bezeichnung in Koppelungen von figurativer Einleitung und fugiertem Teil heraus, woraus die Tradition der paarigen Satzüberschriften Präludium bzw. Toccata mit Fantasie oder Fuge entsteht. Schon Praetorius, *Syntagma mus.* III, loc. cit., 25 [recte 23], weist auf die Abfolge hin: einer Motette oder Fuge gehe jeweils eine „*Tocata*" als ein „*Præambulum*, oder *Præludium*" voraus. Als paarige Satzüberschrift etablieren sich Präludium und Fuge in einer Vielzahl von Veröffentlichungen von Komponisten wie J. Pachelbel, J. Kuhnau, J. Krieger und Fr. W. Zachow (vgl. Edler 1997 [b], 1799 ff.). Inwiefern das Satzpaar auch durch die französische Orgelmesse mit „plein jeu" und anschließender „fugue" bestimmt wird, was aber nur in G. G. Nivers *Livres d'orgue* (Paris 1665) für ein „plein jeu" mit Titel „Prélude" belegt ist, muß offen bleiben.

(3) Zu Beginn des 18. Jh. verfestigt sich Präludium zum Werkbegriff für Stücke mit freier Form und hohem Anspruch, was im Musikschrifttum jedoch uneinheitlich reflektiert wird.
Die Austauschbarkeit der Bezeichnungen für vorspielartige Stücke bleibt bis ins 18. Jh. erhalten. Symptomatisch für die große Bandbreite des Begriffs Präludium und die Subsumierung verschiedener Ausdrücke im Bereich der Tastenmusik unter diesen Überbegriff ist der Verweis des BrossardD (Paris [1703] ²1705), das vom französischen Stichwort *Prélude* auf die italienischen Einträge *Fantasia*, *Intrada*, *Preludio*, *Ricercata*, *Symphonia*, *Tastatura* usw. (290) verweist. Zur Erläuterung dieser Ausdrücke in den einzelnen Artikeln wird dabei als übergeordnete Bezeichnung prélude herangezogen:

Art. *Intrada*: veut dire proprement ENTRÉE. Ce sont ordinairement des *Préludes*, ou des Symphonies qui servent comme d'*Introduction* ou de *Preparation* à celles qui suivent (37);
Art. *Preludio*: veut dire, PRELUDE. C'est une Symphonie qui sert d'*Introduction* ou de *Preparation* à ce qui suit. Ainsi les *Ouvertures* des *Opera* sont des especes de *Preludes*; comme aussi les *Ritournelles* qui sont au commencement des Scenes, &c. souvent on fait preluder tous les instrumens d'un *Orchestre*, pour donner le Ton, &c. (78);
Art. *Ricercata*: veut dire, RECHERCHE. C'est un espece de *Prelude* ou de *fantaisie* qu'on joüe sur *l'Orgue*, le *Clavessin*, le *Théorbe*, *&c.* où il semble que le Compositeur *Recherche* les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pieces reglées qu'il doit joüer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champs & sans preparation, & par consequent cela demande beaucoup d'habilité (95);
Art. *Symphonia*: ...l'usage la restraint aux seules *compositions qui se font pour les Instrumens*, & plus particulierement encore à celles qui sont *libres*, c'est à dire où le Compositeur n'est point assujetti ny à un certain nombre, ny à une certaine espece de mesure, &c. telles que sont les *Preludes*, les *Fantaisies*, les *Ricercates*, *Toccates*, *&c.* (126);
Art. *Tastatura*: veut dire en general les *Touches* de tous les Instrumens qui en ont, mais particulierement le CLAVIER des *Orgues*, du *Clavessin*, *&c.* De-là vient qu'on nomme aussi *Tastatura* & *Tastature* ces sortes de *Preludes* ou *Faintaisies* que les Maîtres joüent sur le champs sur ces sortes d'Instrumens, comme pour *tâter* ou *éprouver* si le Clavier est en bon estat, si l'Instrument est d'accord, si les Chordes sont justes (150).

Im deutschsprachigen Raum verlor im Verlauf des 17. Jh. eine Vielzahl von geläufigen Bezeichnungen jedoch an Bedeutung. Im Wesentlichen etablieren sich Ricercar, Fantasia, Toccata und Präludium, die allerdings begrifflich nicht klar voneinander zu trennen sind; dabei rücken die noch zu Beginn des Jahrhunderts getrennten Ausdrücke Präludium und Toccata zunehmend enger zusammen und werden schließlich austauschbar (vgl. Dehmel 1989, 5 f.). Autoren des 18. Jh. versuchen, die Begriffswörter abzugrenzen, kommen jedoch zu unterschiedlichen Ergebnissen. Zahlreiche und umfangreiche Artikel in den Musiklexika des 18. Jh., besonders im deutschsprachigen Raum, spiegeln die Bedeutung von Präludium in Abhebung von der Kirchenpraxis wider und betonen seinen erhöhten Anspruch. In England aber, wo Präludium seit dem 17. Jh. erstmals auch die von ihrer Funktion der Intonation gelösten Werke bezeichnet, wird der Ausdruck weitgehend auf die introitive Funktion eingeschränkt und häufig synonym zu Ouverture verwendet (→ *Ouverture* II. (1)):

J. Chr. Pepusch, *A short explication*... (London 1724): PRELUDIO, a Prelude; the first part or Beginning of a Piece of Musick is often so called; and is much the same as OVERTURE (57);
N. Bailey, *An Universal Etymological Engl. Dictionary* (London ³1726): PRELUDIO... signifies a Prelude; the first Part or Beginning of a Piece of Musick, and is much the same as *Overture* (f. Oooo b);
W. Tans'ur, *A Compleat Melody* (London ³1736): *Prelude, Preludo, Preludium* (Ital.) Either of those *Terms*, are a name given to a short *Air*, or *Symphony*, play'd before a Piece of *Musick* begins; sometimes by *Rule*, and oftentimes Extempore (71; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary*..., Cambridge 1995, 283 a).

Überraschend deutlich wird in englischen Lexika auf die Intonationsfunktion verwiesen, weshalb zu vermuten steht, daß die Praxis des Vorspiels zur Überprüfung des Instruments und zum Zweck des Einstimmens neben der Etablierung von Prelude als Titel selbständiger Werke noch durchaus gebräuchlich ist:

Th. Dyche u. W. Pardon, *A New General Engl. Dictionary*... (London ³1740): PRE'LUDE (Substantive) in *Musick*, is an overture or sort of flourish in the key, to try whether the instrument is in tune, and to dispose the hand to stop the following lessons the better...
PRELU'DE (Verb)... also to run over the strings or stops of a musical instrument, to prepare the Hand, and try whether the instrument is in tune (f. 4N 4 b f.);
GrassineauD (London 1740), Art. *Prelude*: ...is a flourish or an irregular air, which a musician plays off-hand, to try if his intrument be in tune, and so lead him into the piece to be played. Overtures of Operas are a sort of *Preludes*; very often the whole band in the orchestra run a few divisions to give the tone (183);
HoyleD (London 1791): PRELUDE, Preludio, or Preludium, the first part or beginning of a piece of Music is often so called; and is much the same as Overture. or it is an irregular air or flourish, which the musicicans play off hand, to see if his instrument be in tune, and to lead him on to the piece going to be played (109 f.).

In Frankreich wird prélude in direktem Anschluß an den Eintrag des oben zitierten BrossardD ebenfalls durch den Hinweis auf ouverture umschrieben und bleibt ähnlich wie prelude in den englischen Lexika deutlich mit der introitiven und der Intonationsfunktion verbunden ohne eindeutig als Werkbegriff behandelt zu werden:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Prélude*: Morceau de Symphonie qui sert d'introduction & de préparation à une pièce de Musique. Ainsi les Ouvertures d'Opéra sont des *préludes*; comme aussi les ritournelles qui sont assez souvent au commencement des Scènes ou monologues.
Prélude est encore un trait de Chant qui passe par les principales Cordes du Ton, pour l'annoncer, pour vérifier si l'instrument est d'accord, &c. (382).

Mit zunehmender Ausformung so bezeichneter Sätze wird der Vergleich mit Ouverture jedoch kritisiert und schließlich verworfen:

Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Prélude*: Trait de génie musical, qu'on exécute subitement et *impromptu*. Rousseau a eu tort de nommer *préludes* les ouvertures d'Opéra et les ritournelles qui précèdent les morceaux... (154);
d'OrtigueD (Paris 1854), Art. *Prélude*: Il y a eu un temps où ce que nous nommons ouverture n'était qu'un prélude. Il est vrai que l'ouverture n'avait pas alors les développements qu'on lui a donnés depuis (1257).

Gleichzeitig behandelt das französische Schrifttum prélude ausführlicher als das englische und betont den gehobenen Anspruch. Dabei wird deutlich, daß die harmonische Raffinesse und der Improvisationsgedanke im Vordergrund stehen, die zum Handwerk eines guten Komponisten und Organisten gehören müssen (→ *Improvisation* I. (3) u. II. (1)(a)–(e)):

J.-Ph. Rameau, *Nouveau Système de Musique* (Paris 1726): Qu'un Accompagnement bien digeré doit procurer en peu de tems la facilité de *Préluder*, & doit par consequent aider à former non seulement l'oreille à l'Harmonie, mais encore le genie & le goût; de sorte que c'est-là le seul moyen de former promptement un bon Compositeur, & même un bon Organiste (viij).

Im Vergleich wird die Tätigkeit – das ‚préluder' – positiver reflektiert und als innovativer bewertet als der substantivische Begriff. J.-J. Rousseau weist darauf hin, daß man Genie brauche, um gut präludieren zu können. Laut Meude-Monpas sind viele Virtuosen „incapable d'imaginer un bon prélude", das unverstellter „weiblicher" Schönheit gleiche:

RousseauD, loc. cit., Art. *Préluder*: Mais sur l'orgue & sur le Clavecin l'art de *préluder* est plus considérable. C'est composer & jouer inpromptu des Pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en Dessein, en Fugue, en Imitation, en Modulation, & en Harmonie. C'est sur-tout en *préludant*, que les grands Musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que

l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller ces Transitions savantes qui ravissent les Auditeurs. C'est-là qu'il ne suffit pas d'être bon Compositeur ni de bien posséder son Clavier ni d'avoir la main bonne & bien exercée, mais qu'il faut encore abonder de ce feu de genie & de cet esprit inventif qui font trouver & traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'Harmonie & les plus flatteurs à l'oreille (383);
Meude-MonpasD, loc. cit., Art. *Préluder*: C'est à la manière de préluder qu'on connoît le génie d'un homme: rien n'est plus commun que de rencontrer des virtuoses, incapables d'imaginer un bon prélude. Car, il ne s'agit pas de *plaquer* des accords, ni de courir d'un bout de l'instrument à l'autre, en exécutant des traits de difficulté: il faut créer et non pas répéter mille choses triviales.
C'est donc à la manière de préluder qu'on reconnoît le génie d'un véritable virtuose, et non pas dans l'exécution d'un morceau apprêté, qu'il a répété mille fois auparavant de le jouer en public.
En musique, un prélude ressemble à l'abandon d'une belle femme sans toilette, et qui se montrant les cheveux épars, décèle mille beautés ravissantes: au lieu que l'apprêt des talents nous donne l'idée de l'habillement d'une coquette, qui cache sous des pompons et des ornements somptueux, très-souvent de grandes difformités (155).

Doch dieser hohe Anspruch an die improvisatorische Kunst ruft im 18. Jh. durchaus zwiespältige Urteile hervor. Unmittelbar neben einer ablehnenden Haltung wird eingeräumt, daß es Könner gäbe, die mit ihren Präludien faszinieren:

M. Chabanon, *De la Musique* (Paris 1785): Que sont pour les oreilles inexpérimentées ces préludes, où l'on parcourt les touches d'un clavier avec des accords inusités? Une suite de sons extraordinaires, & rien de plus (31);
Une main habile qui prélude sur la harpe, ou sur le clavecin, attache les oreilles les plus savantes (52).

Das Begriffsverständnis im deutschsprachigen Raum ist ebenfalls uneinheitlich. Präludium kommt hier als Oberbegriff wie als Werktitel vor, und die Funktionsgebundenheit überlagert dabei den davon befreiten Werkbegriff. Dem Improvisatorischen oder dem (scheinbar) aus dem Stegreif Musizierten kommt dabei – ähnlich wie in Frankreich – besondere Bedeutung zu:

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): *Præambula* und *Praeludia*... richten sich aber bloß nach des Meisters *Intention*, und wollen gemeiniglich gerne ohne genaue *Observirung* des *Tactes*, gleich den *Toccaten*, *tractiret* seyn (176);
ders., *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Im präludiren und fantasiren, wo eben keine ordentlichfliessende Melodie erfordert wird, darff man es so genau nicht nehmen; in der gantzen Instrumental-Music, überhaupt davon zu reden, auch nicht... (151);
Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht ob ich sagen soll der Melodien, oder der musicalischen Grillen, trifft man in der Instrumental-Music an, die von allen übrigen sehr unterschieden ist, in den so genannten... *Fantasie*, oder *Fantaisies*, deren Arten sind die *Boutades*, *Capricci*, *Toccate*, *Preludes*, *Ritornelli &c.* Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kan (232).

C. Ph. E. Bach verwendet, wie auch schon Mattheson, in diesem Zusammenhang für die Bezeichnung der improvisatorischen Praxis das deutsche Begriffswort Vorspiel bzw. Vorspielen, ein Gebrauch, der im 19. Jh. weitergeführt wird (vgl. unten, III. Exkurs u. III. (1)):

Versuch über d. wahre Art das Clavier zu spielen I (Bln 1753): Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein V o r s p i e l angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlanget. Die Einrichtung von jener wird durch die Beschaffenheit des aufzuführenden Stückes bestimmt. Der Inhalt oder Affect dieses letztern muß der Stoff des Vorspielers seyn... (327);
vgl. auch Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, loc. cit.: Das Präludiren oder V o r s p i e l... und endlich das eigentliche Fantasiren, oder N a c h s p i e l... Was das erste anlanget, so haben alle Vorspiele auf der Orgel einen dreifachen Nutzen, welchen wol kaum drey Organisten, von denen die ich kenne, mögen recht eingesehen und systematisch oder deutlich begriffen haben. Daß die Zuhörer, zu der folgenden Haupt-Materie, oder zum angesetzten Choral-Gesange vorbereitet werden mögen, solches ist unstreitig der vornehmste Nutz des Präludirens, welches immer nachdrücklich, jedoch mehr kurz, als lang seyn soll... Der zweite Nutz bestehet darin, daß die Zeit, so zum Gottesdienst gewidmet ist, genau ab- und eingetheilet werde... Der dritte Nutz des Vorspielens ist, daß man von einer bisweilen gantz-entgegen stehenden Tonart des vorhergehenden Gesanges oder Stückes, mit guter Geschicklichkeit, und gleichsam unvermerckter Weise in die andre gelange (472).

Im deutschsprachigen Raum gibt es Anzeichen dafür, daß im Zuge der Loslösung des Vorspiels von der Funktion und der Etablierung als Werk das Substantiv Präludium aufgewertet wird. Gleichzeitig wird die Praxis, „auf einem Choral zu präludieren", deutlich von dem anspruchsvollen Improvisieren getrennt:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 46. Stück (14. 7. 1739): Wenn ich aber meine Gedanken eröffnen soll, wie man geschickt präludiren müsse: so muß ich dabey auf zweyerley sehen. Erstlich muß ich untersuchen, welche Beschaffenheit es hat, wenn man auf einen Choral präludiret; zweytens aber muß ich auch ansehen, was man zu merken hat, wenn man nach freyer Willkühr, und also ohne Absicht auf einen Choral oder dergleichen präludiret (422 f.);
Ich muß noch von der zweyten Art zu präludiren reden, wenn man nämlich nach freyer Willkühr und ohne Absicht auf einen Choral präludiret... und es kömmt dabey vornehmlich auf die Lebhaftigkeit der Erfindung und auf eine prächtige und wohlausgearbeite[te] Fuge an.

Weil zu dieser Art zu präludiren auch gehöret, wenn man so wohl zum Anfange des Gottesdienstes, als auch zum Ausgange spielet, und folglich Zeit genug übrig ist, etwas rechtes hören zu lassen: so kann auch ein Organist gar leicht zeigen, wie weit sich seine Erfindung erstrecket, und wie geschickt er ist... Er kann eine lebhafte und feurige Erfindung nach der andern zeigen; und sich im übrigen so aufführen, daß er damit Ruhm und Ehre erlanget... Gewiß, es ist sehr viel, wenn man solche Männer antrifft, die Feuer und Geschicklichkeit genug besitzen, ihre Zuhörer immer durch neue Annehmlichkeiten an sich zu locken, und die man zu hören niemals müde werden kann... (427 f.).

Dabei verschiebt sich auch die Bewertung, denn das vorher als schöpferischer Akt positiv bewertete ausführlichere Improvisieren wird nun auf die funktionale Bedeutung des Einleitens und Einstimmens reduziert und als „abgeschmackt" kritisiert, sobald es zu weitschweifig geschieht. Hingegen gilt das komponierte und organisierte Werk als angemessen:

Scheibe, *Critischer Mus.*, loc. cit., 55. Stück (15. 9. 1739): Es ist wahr, daß die Organisten bey dem Vorspielen der Gesänge, und auch bey dem Nachspielen sehr oft auf lächerliche, abgeschmackte und anstößige Art ausschweifen...: allein, man könnte dießfalls schon verschaffen, daß dergleichen unanständige Fehler vermieden würden, die ohnedieß alle vernünftige Organisten von selbst verabscheuen (514 f.);
J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Damit aber die Instrumente, so ferne die Musik nicht sogleich angeht, nicht wieder verstimmet werden; muß er nicht gestatten, daß ein jeder die Freyheit habe, nach eigenem Gefallen zu präludiren und zu phantasiren: welches ohnedem sehr unangenehm zu hören ist, und verursachet, daß öfters ein jeder sein Instrument noch nachstimmet, und endlich von der allgemeinen Stimmung abweichet (181);
WolfL (Halle ²1792), Art. *Präludiren, Präludium, Vorspiel*: die Organisten pflegen in den Kirchen, ehe der Gesang angeht, auf der Orgel zu spielen, um dadurch die Versammlung zur Anhörung des Gesanges vorzubereiten. Dieses vorläufige Spiel der Orgel wird p r ä l u d i r e n genennt, das, was man dabey spielt, P r ä l u d i u m. So geschieht es bisweilen auch bey Konzerten, daß der, welcher auf dem Klavizimbel die Hauptbegleitung führet, vorher auf seinem Instrumente präludirt. Doch ist das Präludiren hauptsächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geschieht auf der Orgel entweder vor einer Kirchenmusik, oder vor einem Chorale, den die Gemeinde singt. Vor einer Musik muß der Organist sich nach dem Inhalte des darauf folgenden Stücks richten, so wie er vor einem Chorale den Sinn des Liedes ausdrücken muß... Noch giebt es Stücke, die den Namen Präludium führen, auf die gemeiniglich eine Fuge folgt, die aber keinen bestimmten Charakter haben, und selten zu Vorspielen geschickt sind... – Das Präludiren vieler Virtuosen, welches sie oft Viertelstunden lang vor ihren Konzerten zum Besten geben, bedarf wohl keiner Anpreisung, da es gewiß jedem geschmackvollen Zuhörer unangenehm ist (147 f.).

Das WolfL (loc. cit., 148) weist auf die Koppelung von Präludium und Fuge hin, ebenso Türk, der die Form jedoch als überholt betrachtet. Außerdem ist er mit Sulzer der Ansicht, das Präludieren mit Intonationsfunktion sei „unerträglich":

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Preludiren. Preludium*: Unangenehm ist es, wenn vor einer aufzuführenden Musik jeder auf seinem Instrumente preludirt, oder sich in Passagen übt. Wer in einem Lande ist, wo dieses üble Gewohnheit eingerissen ist, muß sich das Vergnügen, das ihn die Anhörung einer guten Musik gewähren soll, durch tausend Marter erkaufen. Daraus entsteht auch noch das Böse, daß Niemand sein Instrument rein stimmen kann, weil keiner vor dem andern zu hören im Stande ist. Das allerübelste dabey ist, daß es gewisse Musiken giebt, wo auch das fürtreflichste Preludium den Ausdruck, der in dem Anfange der Musik liegt, vertilgen kann (925 a);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Das P r ä l u d i u m (V o r s p i e l) hat mit der Fantasie vieles gemein z. B. das Uneingeschränkte in Absicht auf den Takt, auf die Modulation u. s. w. Der Charakter eines Präludiums, mit welchem die ältern Komponisten gewöhnlich eine Fuge verbanden, ist größtenteils sehr unbestimmt... Ganz unerträglich ist das so gewöhnliche Präludiren der Instrumentisten vor einer Musik; da die Zuhörer ohnedies schon bey dem starken und langen Stimmen genug erdulden müssen (396).

(4) Der Begriff erhält eine PEJORATIVE KONNOTATION, die mit der seit dem Ende des 18. Jh. einsetzenden Kritik an Vorspielen im Rahmen des liturgischen Gebrauchs zusammenhängt und eine Beschränkung auf didaktische Funktionen zur Folge hat.
Das Orgelvorspiel gerät als polyphone Praxis zusehends unter Kritik, weil die Kompositionen als zu ausladend und virtuos empfunden werden und zu viel Kunstcharakter zeigen. In der Kirchenmusik wird im Verlauf dieser Diskussion eine Rückkehr zur Einfachheit gefordert, was eine Besinnung auf die Kirchenpraxis zur Folge hat. Der hohe Rang der Bachschen Präludien wird dabei durchaus anerkannt, aber für die Zwecke als problematisch erklärt:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), Art. *Preludiren. Preludium*: Alle mögliche Künsteleyen, die über einen Choral zu machen sind... können zu Preludien dienen, wenn der Organist die Geschicklichkeit dazu hat, oder wenn er sie auch vorher aufgesezet, und auswendig gelernet hat. So hat Joh. Seb. Bach den Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her etc. mit canonischen Veränderungen herausgegeben, denen an Kunst schweerlich etwas gleich kömmt, und kommen wird, die alle zu Preludien geschikt sind, aber dem Ohre wegen des großen Zwanges, den diese Gattung von Composition verursacht, nicht sonderlich schmeicheln, ja ihm nicht einmal faßlich sind (924 b f.).

Dabei wird das auf den funktionalen Zusammenhang reduzierte Begriffsverständnis in den Mittelpunkt gerückt:

Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz ²1749): *Præambula* und *Præludia* sind solche Vorspiele oder Griffe, die ein Organist *ex tempore* auf seinem Clavier componiret, dadurch er den instehenden Ton den Musicanten zu erkennen giebet, daß sie ihre Geigen darnach einstimmen können (295);

Sulzer, *Allgemeine Theorie...*: Das Preludiren ist hauptsächlich nur in der Kirche gebräuchlich, und geschieht auf der Orgel, entweder vor einer Kirchenmusik, oder vor einem Choral, den die Gemeinde singt. Im letztern Falle liegt dem Organisten ob, die Melodie des Chorals der Gemeinde vorzuspielen. Hat der Organist nun Zeit und Geschicklichkeit, so fängt er mit einem Vorspiel an, worin in einem der Kirche anständigen Vortrage der Sinn des Liedes ausgedrückt, und die Gemeinde zu der Gemüthfassung vorbereitet wird, worein das Lied sie setzen soll... (924 b);
Die Preludien... dienen auch dazu, daß die Instrumentisten Gelegenheiten haben, ihre Instrumente zu stimmen... Das Geräusch der Instrumente bey solchen Preludien ist Schuld daran, daß hier nicht wohl auf den Ausdruk gehalten werden kann (925 a).

Nach Bach entstehen nur noch vereinzelt derart benannte Werke für Orgel. Jedoch bewirkt die Entwicklung im Klavierbau ein neues Repertoire und einen Aufschwung kleiner Kompositionsformen für Tasteninstrumente. In diesem Rahmen entstehen Präludien für Klavier, zunächst vor allem im Bereich der Pädagogik. Der didaktische Zweck wohnt solchen Stücken spätestens seit dem 16. Jh. inne:

A. Holborne, *The Cittharn Schoole* (London 1597), Vorwort: ...in the front of the booke (as the first step or key to open a way to thy beginnings) I haue prefixed some fewe tastes, which by another name I call *Præludia*: things short and not hard: deliuered vnto thee of purpose to guide thy hand to some proper vse of plaie... (f. A 3[v]);
Th. Mace, *Musick's Monument* (London 1676): I will *now* set you a *Sett*, or a *Suit of Lessons*, (as we commonly call *Them*) which may be of any *Number*, as you please, yet commonly are about *Half a Dozen*. The First always, should begin, in the Nature of a *Voluntary Play*, which we call a *Præludium*, or *Prælude* (120);
M. L'Affilard, *Principes très-faciles pour bien apprendre la Musique* (Paris [1694] [5]1705), Abschn. *Leçons pour la mesure à quatre tems graves: Prelude* (116);
Fr. Couperin, *L'art de toucher le Clavecin* (Paris 1717): J'ai composé les huit préludes suivans, sur les tons de mes Pièces...: ayant remarqué que presque toutes les écolières de clavecin ne scavent que le petit prélude par où elles ont été commencées. Non seulement les préludes annoncent agréablement le ton des pièces qu'on va joüer: mais, ils seruent à dénoüer les doigts; et souvent à éprouver des claviers sur lesquels on ne s'est point encor exercé (51); Une des raisons pour laquelle j'ai mesuré ces Preludes, ça été la facilité qu'on trouvera, soit à les enseigner; ou à les apprendre (60);
J.-Ph. Rameau, *Nouveau Systême de Musique* (Paris 1726): On peut accompagner au bout de six mois de maniere à y trouver de l'agrément, quand on s'y conduit par de bonnes regles; & l'on se met en très-peu de tems en état de *Préluder*, de composer, & de faire valoir tous les talens qu'on peut avoir pour la Musique: Au lieu que, par les regles usitées, on n'y est encore qu'un foible Ecolier au bout de quatre ans, & l'on demeure toute sa vie dans une ignorance profonde de tout ce qui peut y faire valoir nos talens pour le *Prélude*, pour la composition, &c. (94).

Der Ausdruck Präludium begegnet als Werkbezeichnung nun hauptsächlich im Klavier- und Orgelunterricht und rückt damit in die Nähe des pädagogischen Handstücks oder der Etüde (→ *Handsachen* II. (1)–(2); → *Etude* II. (1)–(2)), doch im Anschluß daran tritt die Festlegung auf Tastenmusik zunehmend zurück:

Meude-MonpasD (Paris 1787), Art *Préluder*: Quoique l'homme de génie prélude avec tous les instruments, et même avec la voix; cependant il faut avouer qu'il y a certains instruments, tels que l'orgue, le clavecin, le piano, la harpe, qui fournissent plus de moyens à l'exécution de l'être qui prélude (154).

Der didaktische Zweck wird hingegen betont und das Vorspiel weitgehend auf diese Funktion reduziert – im Instrumentalspiel wie im Kompositionsunterricht gleichermaßen. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf die Übung der harmonischen Modulation gelegt, die im Zuge der Etablierung der Dur-moll-Tonalität oft im Quintenzirkel exerziert wird. Diese Art von Präludien finden sich zum Beispiel in L. van Beethovens *Zwei Praeludien durch alle Zwölf Dur-Tonarten für Klavier oder Orgel* op. 39 (vermutlich 1789; veröff. Lpz. 1803). Für den Instrumentalunterricht komponierte auch M. Clementi seine *Préludes et Exercises* (London 1811). Mitunter entstehen auch Gelegenheitswerke wie W. A. Mozarts *Præambolum* von 1778 für den Geburtstag seiner Schwester. Im Brief an den Vater wird deutlich, daß Präambulum vielfach als älterer Begriff angesehen und hauptsächlich in Verbindung mit der Funktion des Einstimmens verbunden sowie gering geachtet wird, wohingegen Präludium zwar aufgewertet ist, aber im Kontext einer harmonischen Übung bleibt. Die Tatsache, daß Mozart im selben Brief jedoch das beigefügte „Præambolum" auch „Præludio" nennt, zeigt, daß eine klare Begriffstrennung nicht stattgefunden hat:

Brief an L. Mozart (20. 7. 1778): ...ich habe meiner schwester doch mit einen kleinen Præambolum aufwarten wollen – die spiellart lasse ich ihrer aigenen Empfindung übrig – dieß ist kein Præludio um von einem Ton in den andern zu gehen, sondern Nur so ein Capriccio – um das Clavier zu Probiren...;
NB: das Ende von den Præludio werden sie hofentlich zusammenbuchstabiren können. aus fürsorge eine kleine erklärung.... – wegen den tempo müssen sie sich nicht viell bekümmern – es ist so eine gewisse sache, – Mann spiellt es nach eigenen gutachten – (*Briefe u. Aufzeichnungen* II, Kassel 1962, 409 ff.).

III. Im 19. Jh. bezeichnen die Ausdrücke Präludium, Prélude und Prelude eine vom introitiven Charakter befreite KLEINFORM GEHOBENEN ANSPRUCHS FÜR KLAVIER, deren Anlage im 20. Jh. weiterentwickelt bzw. aufgelöst wird, während die Bezeichnung Vorspiel weiterhin mit dem Einleitungscharakter gekoppelt ist.

*

Exkurs: Im Deutschen wird Vorspiel spätestens seit dem 16. Jh. in bezug auf die Musik verwendet, nachweislich in Beschreibungen der in der Musik aufkommenden Bezeichnungen Präambulum oder Präludium und zum Zweck der wörtlichen Übersetzung der fremdsprachigen Substantive Prelude und Prélude. Das Begriffswort Vorspiel hat jedoch keinen präzisen und über das Vokabulare hinausreichenden Bedeutungsumfang, sondern dient allgemein als umfassender Überbegriff sowie besonders für die Funktion des Einleitens.
Die zunehmende Verengung der Wortbedeutung von Präludium im Laufe des 17. und 18. Jh. betrifft auch den Begriff Vorspiel, der nahezu deckungsgleich mit Präludium ist. Eingeleitet durch diese Gleichsetzung von Vorspiel mit Präludium, das meist kleinere, nicht ganz so anspruchsvolle Stücke für Tasteninstrumente bzw. die Kirchenpraxis ohne größeren Kunstanspruch benennt, entwickeln sich eigenständige Formen von Vorspiel wie etwa das Choralvorspiel.
Die unzureichende Differenzierung von Vorspiel und Präludium wird auch in der Musikgeschichtsschreibung des 19. Jh. beibehalten, doch benennt hier Vorspiel in der Regel vermehrt einfachere, bisweilen improvisierte Einleitungsstücke für Tasteninstrumente, hauptsächlich für die Orgel. A. B. Marx verwendet in seiner Kompositionslehre sowohl Vorspiel als auch Präludium: Er trennt die Auffassung von Vorspiel als einer mitunter nur wenige Takte umfassenden Einleitung, die an verschiedene Zwekke gebunden ist, von dem Verständnis von Präludium, das in „fester künstlerischer Form komponirt oder improvisirt" ist (*Die Lehre von d. mus. Kompos.* II, Lpz. 1838, 149). Vorspiele dienen seiner Ansicht nach vor allem Übungszwecken:

Die Lehre... I (Lpz. 1837): Unermüdlich muss der Schüler sein, ...auch am Instrumente sich bis zu vollkommner Sicherheit zu üben, Gänge und Vorspiele aus dem Stegreife zu erfinden... Das Vorspiel hat besonders den Vortheil, den Schüler in jeder Tonart und deren Harmonien einheimisch zu machen (407).

Unmittelbar anknüpfend an den konkret mus. Gebrauch von Vorspiel, wird der Begriff ab dem 18. Jh. in freiem und übertragenem Gebrauch eingesetzt, etwa mit Blick auf Architektur (vgl. GrimmW XII/2, Lpz. 1951, 1610 f.).
Im 18. Jh. kommt die Begriffsauffassung von Vorspiel im Sinne einer Bühneneinleitung auf, die sich wohl von lat. prologus ableitet und nicht nur im Sinne von Vor-Spiel, sondern auch von ‚Für-Spiel' gebraucht wird (ähnlich wie das Verb vorspielen sowohl ‚ein Vorspiel machen' oder ‚vor etwas spielen' meint, als auch ‚vortragen', ‚fürspielen'). Vorspiel bezeichnet in diesem Zusammenhang sowohl ein in sich abgeschlossenes, gesprochenes Stück wie auch eine Einleitung zu einem Hauptstück:

WaltherL (Lpz. 1732): *Prologus*... das Vorspiel in einer *Comœdie* und *Tragœdie*, oder die Anrede in denenselben an die Zuschauer und Zuhörer (498 b);
J. Chr. Gottsched, *Handlexicon* (Lpz. 1760): *Vorspiele*, sind eine Art theatralischer Vorstellungen, die bey gewissen feyerlichen Tagen, an großer Herren Geburts- und Namensfesten, bey Beylagern, oder bey der Geburth hoher Prinzen, bey Jubelfesten von Akademien und Schulen... aufgeführet werden (1628);
JeittelesL ([1835–37] Wien [2]1839): V o r s p i e l (Poetik), ist als ein für sich abgeschlossenes Product, ein kurzes ein-actiges Gelegenheitsstück zu irgend einer großartigen Festlichkeit, gewöhnlich allegorisch gehalten. Mit einem größern dramatischen Werke zusammenhängend dient das Vorspiel aber als vorbereitende Einleitung, und zwar nicht blos, wie die Exposition, dazu, uns mit dem Orte und der Zeit der Handlung und den Hauptcharakteren bekannt zu machen, auch nicht, wie der Prolog gleichsam blos erzählend, das Kommende anzudeuten, sondern in einer Reihe von Scenen eine frühere, mit dem Interesse der Haupthandlung aber innig verwobene Begebenheit, dramatisch darzustellen, und so das folgende zu erläutern (II, 425 f.).

Das mus. Bühnen-Vorspiel bleibt im 18. Jh. noch eng mit den Begriffen Praeludium, Prelude oder Preludio verknüpft und wird anschließend in der Begriffsgeschichte von Ouvertüre (→ *Ouverture* II.–IV.) und Ritornell reflektiert (vgl. oben, II. (3)):

WaltherL, loc. cit.: *Prelude* [gall.] *Preludio* [ital.] ein V o r s p i e l, so als eine Einleit- und Vorbereitung zum folgenden dienet; also sind die *Opern-Ouvertures* Arten von *Præludiis*; wie auch die *Ritournelles*, welche vor den *Scenen* hergehen... (495 a);
Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877): P r ä l u d i u m, franz.: *Prélude*, engl.: *Voluntary*, V o r s p i e l; heisst das T o n s t ü c k von unbestimmter Form, mit dem grössere Formen von mehr feststehender Construktion eingeleitet werden. Es ist bei dem Artikel O u v e r t u r e gezeigt worden, dass diese aus dem P r ä l u d i u m hervorging (157).

Während in der italienischen Oper die Bezeichnung preludio im 19. Jh. durchaus gebräuchlich ist (G. Donizetti, *L'elisir d'amore*, 1832; G. Verdi, *Ernani*, 1844, *Due Foscari*, 1844, sowie *Attila*, 1846), erfährt im Deutschen der Ausdruck Vorspiel mit R. Wagners *Lohengrin* (1850) eine Bedeutungserweiterung und gleichzeitige Fixierung. Einerseits knüpft Wagners Gebrauch von Vorspiel als Bezeichnung für orchestrale Einleitungen zu Opern an die poetische Bedeutung an; andererseits grenzt sich Wagner dezidiert vom überlieferten musikalischen Gebrauch ab, indem er bewußt die Bezeichnung Ouvertüre meidet und stattdessen Vorspiel wählt. „Gegenüber der mit dem ‚Makel' der Unverbindlichkeit und der Austauschbarkeit behafteten Ouvertüre (vor allem der der italienischen Oper) will Wagner entsprechend seinem neuen Verständnis von der Funktion des Orchesters im musikalischen Drama das Vorspiel als einen unablösbaren Bestandteil des Dramas verstanden wissen" (Honegger/MassenkeilL, Freiburg i. Br. 1987, Art. *Vorspiel*, VIII, 313 b). Auf diese Verwendung von Vorspiel rekurrieren zahlreiche Komponisten – so H. Pfitzner in seiner Oper *Die Rose vom Liebesgarten* (1897–1900) und R. Strauss in der zweiten Fassung von *Ariadne auf Naxos* (1916) – nicht nur im Bereich der Oper. Allerdings weist das RiemannL (*Sachteil* der 12. Auflage Mainz 1967, 1058 b) darauf hin, daß „auf Grund individueller Behandlung seitens der Komponisten und engstem Konnex mit der dramatischen Situation... das Vorspiel nicht als Typus greifbar" ist.
Der Ausdruck Vorspiel, wie er von Wagner geprägt wurde, wird in England und Frankreich mitunter im deutschen Wortlaut übernommen; daneben wird der entsprechende Teil der Oper in der jeweiligen Landessprache auch als Prelude oder Prélude bezeichnet:

GroveD III (London 1883), Art. *Prelude*: The term is rarely used in connection with oratorio, cantata, or opera, either as a synonym for overture or as a title for the instrumental introduction taking the place of an overture in regular form. Wagner, however employs the word *Vorspiel* in the majoritiy of his music dramas, notably in „Lohengrin" and „Die Meistersinger" (28 a);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Prélude*: Le Prélude qui remplace l'ouverture dans beaucoup d'opéras modernes est comme celle-ci construit sur un ou plusieurs thèmes principaux de la partition, mais il diffère de l'ouverture par sa brièveté et par la liberté de son plan... Les plus beaux préludes dramatiques modernes sont ceux que Wagner a écrits pour *Lohengrin* (1847), pour *Tristan et Iseult* (1859), pour *Parsifal* (1882) (367 a).

*

(1) Im 19. Jh. wird anfänglich mit dem Begriffswort Präludium noch auf die Kirchenpraxis mit Schwerpunkt auf der funktionsgebundenen Orgelmusik abgehoben, wobei die Vorspiele J. S. Bachs als MUSTER EINER ÜBERHOLTEN FORM gelten.
Obwohl der Ausdruck Präludium in der Praxis außerhalb des didaktischen Bereichs zurücktritt, wird der Begriff häufig, wenn auch uneinheitlich reflektiert. Es ist jedoch die Tendenz zu erkennen, Bachs Titelgebung zum Werkbegriff zuzuspitzen und die Form seiner Werke als Modell zu postulieren, ohne daß Präludium zur Gattungsbezeichnung entwickelt wird. Im Mittelpunkt steht weiterhin die liturgische Praxis, von der Bachs Titelgebungen abgehoben werden. Um die Bezeichnungen Präludium bzw. Präludieren in ihrer funktionalen Bedeutung vom selbständigen Stück im Sinne Bachs zu unterscheiden, wird im deutschsprachigen Raum im 19. Jh. für den funktionalen Gebrauch zunehmend auf die Ausdrücke Vorspiel und vorspielen zurückgegriffen (vgl. oben, II. (3) u. III. Exkurs):

KochL (Ffm. 1802): *P r a e a m b u l u m*, siehe V o r s p i e l...
P r a e l u d i u m, siehe V o r s p i e l.
P r ä l u d i r e n, ein Vorspiel vortragen. Man braucht diesen Ausdruck theils um das vor dem Choralgesange übliche Vorspiel auf der Orgel zu bezeichnen, theils auch, um damit jede Fantasie aus dem Stegreife zu benennen, welche die Tonkünstler oft vor dem Anfange einer Musik, oder eines besonderen Tonstückes hören lassen, und wobey oft der eine aus dem *es* dur, der andere aus dem *d* dur fantasirt, und die Ohren der Zuhörer peiniget. In gut eingerichteten Orchestern wird diese Art zu präludiren keinem Tonkünstler erlaubt (1167);
V o r s p i e l, *Praeludium*. Man versteht darunter insbesondere die Einleitung, die bey dem öffentlichen Gottesdienste auf der Orgel zum Choralgesange gemacht wird, um theils der Gemeinde den Ton anzugeben, aus welchem der Choral gesungen werden soll, theils derselben zuvor die Melodie einzuprägen, im Falle sie nicht ganz gewöhnlich ist, theils und hauptsächlich auch die dem Liede herrschende Empfindung vorzubereiten (1728);
HäuserL (Meissen 1828): P r ä l u d i r e n, auch präambuliren, vorspielen, ein Vorspiel... machen. Präludium siehe Vorspiel (II, 33);
Vorspiel, lat. *Praeludium, Praeambulum*, franz. *Prélude*, im allgemeinen Sinne ist ein musikalischer Einleitungssatz (II, 133);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V (Stuttgart 1837): *Praeambulum* (lat.), in der Musik dasselbe was *Praeludium* oder V o r s p i e l; daher auch die deutsche Wortbildung P r ä a m b u l i r e n nichts Anderes bedeutet als P r ä l u d i r e n oder Vorspielen (531).

Die Musiklexika des 19. Jh. führen die im 18. Jh. formulierte Kritik weiter. Kritisierte das HäuserL (loc. cit., II, 133) das „Tändelnde, ...Schwülstige, verworrene Harmonie, gekünstelte, gesuchte Modulationen, galante Verzierungen" in solchen Stükken, so verbindet Schilling Präludium explizit mit der Zielvorgabe eines „von allem weltlichen Schmukke entkleideten Style" (532):

Schilling, *Encyclopädie*..., loc. cit.: Das Präludium muß eine kurze, in der Würde u. Heiligkeit der Kirche gehaltene u. dann jenem ihrem Zwecke angemessene freie Fantasie seyn, in reinen, einfachen Harmonien und Melodien sich bewegend. Alles eingelernte Stückwerk erreicht hier selten seinen Zweck... Genaue Vorschriften lassen sich darüber gar nicht geben, nur Fingerzeige, die dem einsichtsvollen und musikalisch, praktisch und theoretisch, gehörig gebildeten Organisten auch hinreichen (533).

Während sich Präludium als Bezeichnung für ein komponiertes Klavierwerk etabliert, wird ausdrücklich betont, daß einleitende Sätze von „unbestimmter Form" seien. Diese Form wird dezidiert gegenüber der zweckgebundenen Praxis abgesetzt. Größeren, anspruchsvolleren Werken mit diesem Titel, die bis auf den einleitenden Zweck alle Funktionalität abgelegt haben, wird aber auch hier ein gemeinsamer Grundriß abgesprochen:

Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877), Art. *Präludiren*: In Bezug auf den Charakter solcher Vorspiele, können natürlich nur ganz allgemeine Winke gegeben werden. Gilt es eben nur, einen Kreis von in der Unterhaltung begriffenen Hörern auf die Ausführung eines Tonstückes aufmerksam zu machen, so genügen meist einige stark schallende Accorde oder Läufer... (157);
P r ä l u d i u m, franz.: *P r é l u d e*, engl.: *V o l u n t a r y*, V o r s p i e l; heisst das Tonstück von unbestimmter Form, mit dem grössere Formen von mehr feststehender Construktion eingeleitet werden. Es ist bei dem Artikel O u v e r t u r e gezeigt worden, dass diese aus dem P r ä l u d i u m hervorging... Mit der selbständigeren Entwickelung der Instrumentalmusik erweiterte sich diese Intrata [„mit der... festliche Aufzüge und später die erste Scene der Oper eingeleitet wurde"] dann zur Sonata und zur Ouverture, wurde aber auch namentlich am Clavichord und der Orgel als selbständiger Satz zum Präludium herausgebildet, mit welchem die S u i t e oder F u g e und F a n t a s i e eingeleitet wurde. Diese Präludien unterscheiden sich von jenen vorerwähnten, mehr äusseren Zwecken dienenden Improvisationen dadurch, dass sie weiter ausgeführt und nach bestimmteren künstlerischen Gesichtspunkten angeordnet sind. Sie vermitteln nicht eigentlich einen bestimmten Inhalt, sondern sie bereiten nur vor. Ihre Form ist demnach in so fern frei,

als diese durchaus nicht, selbst nicht in ihrem Grundriss fester bestimmt ist. In der Regel entbehrt das Präludium der rhythmischen Gliederung; es wird dadurch gewonnen, dass eine nur organisch entwickelte Reihe von Accorden in motivisch entwickeltes Figurenwerk aufgelöst wird...
P r ä l u d i e n f ü r O r g e l sind zunächst meist C h o r a l v o r s p i e l e, die als Einleitung zu einem Choral dienen. Die entsprechendste Form ist demnach die des figurirten und fugirten Chorals (ibid.).

Mitunter wird seit dem 18. Jh. auch auf die Dauer von Präludien eingegangen, jedoch variieren die Angaben je nach Funktion des Werkes:

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Daß die Zuhörer, zu der folgenden Haupt-Materie, oder zum angesetzten Choral-Gesange vorbereitet werden mögen, solches ist unstreitig der vornehmste Nutz des Präludirens, welches immer nachdrücklich, jedoch mehr kurtz, als lang seyn soll (472);
RousseauD (Paris 1768), Art *Préluder*: C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier & assez court... (383);
Schilling, *Encyclopädie...*, loc. cit., Art. *Praeludium*: Speciell bezeichnet dieser Ausdruck jene kürzeren oder längeren Orgelsätze, womit während des Gottesdienstes die verschiedenen kirchlichen Functionen vorbereitet werden (532);
Indeß versteht man unter *Praeambulum* (wörtlich: Vorgang, was vorangeht) gewöhnlich mehr jene kleineren Einleitungssätze oder Accorde, die Virtuosen bisweilen ihren Concert-Productionen in hyperartistischen Cadenzen oder dergl... vorangehen lassen... (533);
JeittelesL ([1835–37] Wien [2]1839), Art. *Vorspiel*: (Musik, franz., *prélude*), ein kurzes Stück, oder auch nur einige Accorde oder Läufe, welche der Instrumentalist, oder der Organist vor Anfang des Tonstückes spielen... (II, 426);
d'OrtigueD (Paris 1854), Art. *Prélude*: Le *prélude* est, comme son nom l'indique, un morceau d'une certaine étendue qui varie suivant les circonstances... (1257).

Auf die Verwechslung von Präludieren und Phantasieren sowie die begriffliche Nähe mit anderen Bezeichnungen wird ausdrücklich hingewiesen:

Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* III, loc. cit.: T o k k a t e... C a p r i c e... F a n t a s i e... Alle diese Formen sind so nahe verwandt und nähern sich allesammt so sehr den unbestimmtesten Gestaltungen (dem Präludium und der Fantasie) dass sie und ihre Namen haben in einander gerathen müssen und ein fester Unterschied wohl niemals hat festgehalten werden können (40 f.);
Mendel/ReissmannL, loc. cit., Art. *Präludiren*: Im gewöhnlichen Sprachgebrauch wird übrigens die Bezeichnung „präludiren" häufig mit „phantasiren" verwechselt. Beide Begriffe sind indes auseinander zu halten. Das Präludiren ist zwar meist ein „Phantasiren", aber mit dem bestimmten Zweck, ein Tonstück vorzubereiten, während das beim Phantasiren nicht der Fall ist, das eben keinen direkten Zweck verfolgt (157).

Vereinzelt wird auch die einleitende Funktion von dem Begriff des Präludierens abgelöst, etwa wenn das JeittelesL (loc. cit., II, 426, Art. *Vorspiel*) konstatiert: „Oft präludirt der Organist auch am Schlusse".

(2) In der Klaviermusik – und daran anschließend auch in der Sinfonik – wird seit dem 19. Jh. mit der Bezeichnung Präludium bzw. Prélude die FREIE, VOM INTROITIVEN CHARAKTER LOSGELÖSTE FORM akzentuiert.

Die Titelgebung Präludium knüpft im 19. Jh. zunächst an die entsprechenden Werke J. S. Bachs an und führt vor allem die tradierte Koppelung der Ausdrücke Präludium und Fuge weiter. Als wegweisend gelten dabei F. Mendelssohn Bartholdys *6 Praeludien u. Fugen* für Klavier op. 35 (1837).

Deutliche Bezüge auf Bachs Werke finden sich außerdem bei Fr. Liszt (*Praeludium u. Fuge auf B-A-C-H*, 1855, 2. Fassung 1870; der Titel seiner sinfonischen Dichtung *Les Préludes* erklärt sich aus einem Gedicht von A. de Lamartine und ist somit in musikalischer Hinsicht nicht von Belang), J. Brahms (*2 Präludien u. Fugen* für Orgel, 1856–57), C. Franck (*Prélude, choral et fugue* für Klavier, 1884) und M. Reger (u. a. *Präludien u. Fugen* für Orgel op. 56, op. 85 und *Choralpräludien* op. 67, op. 79 b).

Einflußreicher werden jedoch Fr. Chopins *24 Préludes* op. 28 (1839); davor hatte schon J. N. Hummel mit *24 Präludien* op. 67 (1814–15) vergleichbare Stücke für Klavier veröffentlicht. Der Form- und Bedeutungswandel des Klavierpräludiums hin zum eigenständigen Werk, der im 19. Jh. seinen Ausgang nimmt, wird allerdings zunächst nicht reflektiert. Stattdessen werden die Werke Chopins und Mendelssohn Bartholdys in eine Linie mit J. S. Bachs Bezeichnungspraxis gestellt:

Mendel/ReissmannL VIII (Bln 1877), Art. *Präludium*: Sie [sc. die Präludien] vermitteln nicht eigentlich einen bestimmten Inhalt, sondern sie bereiten nur vor... So sind die meisten Präludien für Clavier von Joh. Seb. Bach, Clementi, Mendelssohn und Chopin gehalten und diese Anordnung entspricht der Idee der Form vollkommen (157).

Ausgehend von Chopins Zyklus bezeichnet der Titel nun Einzelwerke, meist in Sammlungen. Die Ablösung solcher Stücke von nachfolgenden Sätzen hat die Auflösung der introitiven Funktion zur Folge. Präludium überschreibt nun ein eigenständiges Stück für Klavier mit freier Form und gehobenem Anspruch.

Die Reflexion der Eigenständigkeit solcher Kompositionen setzt jedoch spät ein, besonders im deutschsprachigen Raum, der von dem liturgischen Gebrauch sowie der Zweckgebundenheit der Orgelwerke geprägt ist. So konstatiert das BremerL (Lpz. 1882), das Präludium entspräche „natürlich dem Tonstücke, welchem es als Einleitung dient" (566 b). Auch H. Riemann definiert Präludium hauptsächlich aus dem Zusammenhang der Orgelmusik und der Funktion des Einleitens heraus:

RiemannL (Lpz. 1882): *P r a e l u d i u m* (lat., „Vorspiel", „Einleitung"), besonders Choralvorspiel, sodann aber in übertragener Bedeutung (weil die Organisten zur

Einleitung vielfach frei über ein Choralmotiv phantasierten) s. v. w. freie Phantasie; präludieren, s. v. w. phantasieren. Vielfach wird auch der Fuge ein Praeludium vorausgeschickt, das dann in derselben Tonart steht und die Stimmung der Fuge vorbereitet (720 b).

Erst der Art. *Praeludium* der 11. Auflage des RiemannL (Bln 1929) weist ausdrücklich auf Chopin hin, stellt die Préludes für Klavier aber nicht als eigenständige Werke heraus, sondern sieht sie als „Vorstudien" bzw. in didaktischem Zusammenhang:

Wenn Chopin die 24 kleinen Klavierstücke seines *op. 28* Préludes genannt hat, so wollte er damit kennzeichnen, daß es sich in gewissem Sinne um Vorstudien handelte, wie denn auch die meisten der Préludes auf Entwürfe aus der Zeit der Komposition der Etüden *op. 10* und *op. 25* zurückgehen, freilich für die Veröffentlichung meisterhaft abgerundet und so ergänzt, daß alle 24 Tonarten berücksichtig werden. Die Wahl des Titels Praeludium lag im Zusammenhang mit den Etüden für Chopin nahe durch Clementis *Préludes et Exercices* (II, 1421 a f.).

Demgegenüber betont das BrenetD (Paris 1926) ausdrücklich den eigenständigen Charakter:

Art. *Prélude*: Les *Préludes* de Chopin pour piano existent par eux-mêmes, ils ne précèdent rien, ce sont des morceaux libres, très variés de facture et de forme; ils s'inspirent de ceux de Clementi, mais vont s'éloignant du style classique (367 a).

In England werden dagegen Chopins *Préludes* als von der Regel abweichend betrachtet, weil die Funktion des Einleitens getilgt sei:

GroveD III (London 1883), Art. *Prelude*: Chopin... has left a series of Préludes, each of which is complete in itself, and not intended as an introduction to something else. The apparent anomaly may be forgiven, out of consideration to the originality of the pieces, which... are among the most characteristic of Chopin's compositions (28 b);
BakerD (London [1895] ²1923): The short piano-pieces by Chopin, entitled „Préludes", are anomalous, not having been intended for introductory pieces (157 a).

Im 20. Jh. wird in der Titelgebung die Tradition der Werkbezeichnungen J. S. Bachs und Fr. Chopins aufgegriffen und damit eine bis ins Experimentelle reichende freie Formgestaltung akzentuiert. Während sich Th. Kirchner an Bach und Mendelssohn orientiert (*Präludien* op. 7–9, op. 60), wird vor allem in der osteuropäischen Klaviermusik Chopins Einfluß deutlich, so bei A. K. Ljadov und S. Rachmaninov. Die Komposition von Werken mit dem Titel Präludien nimmt mitunter sogar einen verhältnismäßig großen Raum ein im Schaffen verschiedener osteuropäischer Komponisten wie S. Ljapunov (etwa *7 Präludien* op. 6, 1895, *Prelude – Pastorale* für Orgel op. 54, 1913), N. K. Metner (etwa *Shest' prelyudiy*, 1896-7) und K. Szymanowski (*9 Préludes* op. 1, 1900; *Praeludium* u. Fuge cis-moll, 1905/09). F. Busoni nimmt dezidiert auf Fr. Chopin Bezug (*Variationen u. Fuge in freier Form über Frédéric Chopins c-moll-Präludium für Klavier op. 22*, 1884, Umarbeitung als *Klavierübung* in 5 Teilen, 1917–22, in 10 Teilen 1925). In dieser Tradition stehen auch noch D. Schostakowitschs *24 Präludien und Fugen* op. 87 (1950–51), die sich jedoch – wie auch A. Honeggers *Prélude, arioso et fughette sur le nom de Bach* (1932) – mit der Koppelung von Präludium und Fuge gleichermaßen an Bach anlehnen. Mitunter wird auch auf C. Franck Bezug genommen, etwa von Cl. Carneyro (*Prelúdio, coral e fuga* für Streicher, 1918–20) oder K. Sh. Sorabij (*Prelude, Interlude and fugue*, 1920 u. 1922).

Vor allem mit dem Neoklassizismus kommen barocke Formen und Modelle wieder zum Tragen. Als Präludium bezeichnete Werke lassen in diesem Zusammenhang eine Rückbesinnung auf die ursprüngliche funktionale Praxis erkennen. Zum Beispiel kommt die Tradition des Suiten-Präludiums wieder auf, sei es als Zitat, als Parodie oder als ironische Anspielung (Cl. Debussy, Eröffnung der *Suite bergamasque*, 1890, rev. 1905). Im Rahmen der Suite begegnet der Titel Präludium auch bei M. Reger (in: *Suite im alten Stil* F-dur op. 93 [*Praeludium, Largo, Fuge*] 1906), G. Enescu, A. Roussel, M. Ravel, A. Berg und A. Schönberg, wobei dessen *Prelude, Genesis* für Orchester und gemischten Chor op. 44 (1945) zwar aus dem Suite-Gedanken entstanden ist – es war Teil eines großen Auftragswerks an mehrere Komponisten, ein Stück über einen Text aus der biblischen Schöpfungsgeschichte zu schreiben –, aber nicht auf dem barocken Typus basiert, da Schönberg hier den Titel Prelude auf seine einleitende Funktion im inhaltlichen Sinn bezieht.

Die Modelle Bachs und Chopins werden auch weiterentwickelt, etwa in P. Hindemiths *Ludus tonalis*, einem „Zyklus von Praeludium, 12 Fugen, Interludien und Postludium, dem ‚Krebs' des Praeludiums" (1942). Das nicht-programmatische Charakterstück nach Chopin wird in Cl. Debussys *Préludes* (1910/13) und A. Skrjabins *24 Préludes* op. 11 (1888–96) aufgegriffen. Als ironische Anspielungen auf die Werke Chopins und Debussys lassen sich Werke E. Saties begreifen (etwa *Le Fils des* étoiles, pastorale kaldéenne du Sâr Péladan: trois préludes pour piano, 1892; *Prélude du „Nazaréen"* 1892; *Prélude de la porte héroïque du Ciel*, drame ésotérique de Jules Bois, 1894; *Prélude en tapisserie*, 1906; *Préludes flasques [pour un chien]*, 1912).

Verwendung findet der Titel auch in Orchesterwerken wie in G. Mahlers *Sinfonischem Präludium* (1876), Debussys *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1895), J. Sibelius' *Preludio* für Blasinstrumente (1899), N. Rimsky-Korssakows *Iz Gomera, Präludium-Kantate*, op. 60 (1905), W. Waltons *Spitfire Prelude and Fugue* (1942) oder B. Brittens *Prelude and fugue* für Streicher op. 29 (1943). Häufig steht die Titelgebung Präludium für Orchesterwerke mit einem besonderen Anlaß in Verbindung, etwa bei R. Strauss, *Festliches Präludium* op. 61 (1913), B. Martinů, *Prälu-*

dium zur Eröffnung des Polička Theaters (1929), O. Schoeck, *Praeludium* op. 48 (1932–33 zur 100-Jahr-Feier d. Zürcher Univ.) sowie I. Strawinsky, *Greeting Prelude* (nach *Happy birthday to you*, 1955), B. A. Zimmermann *Photoptosis. Prélude* für großes Orchester (1968) – „Das Werk benützt die Form des Prélude als historische Form von ‚Festspielmusik'" (Zimmermann, *Einführungstext in Photoptosis*, in: W. Konold, *B. A. Zimmermann...*, Köln 1986, 218) – und Cr. Halffter, *Preludio para Madrid '92* [Europäische Kulturhauptstadt] für Chor u. Orchester (1991). In der Musik des 20. Jh. betont die Titelgebung auch ungebundene Form sowie Offenheit für Improvisation und Experiment (vgl. etwa J. Cage, *Prelude for meditation, for prepared piano*, 1944, Br. Sakač, *Aleatory Prelude*, 1961, u. L. Nono, *Post-Prae-ludium No. 1* „per Donau[eschingen]" für Tuba u. Live-Elektronik, 1987).

Lit.: W. J. von Wasielewski, Gesch. d. Instrumentalmusik im XVI. Jh., Bln 1878; K. Euling, Das Priamel bis Hans Rosenplüt, Breslau 1905, besonders 40–62; L. Schrade, Die ältesten Denkmäler d. Orgelmusik als Beitr. zu einer Gesch. d. Tokkata, ZfMw VIII, 1926 Lpz.; H. H. Eggebrecht, Terminus „Ricercar", AfMw IX, 1952; ders., Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Literatur [zu Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse Jg. 1955, Nr. 10, Mainz ²1968; L. Schrade, Die hs. Überlieferung d. ältesten Instrumentalmusik, [Lahr 1931] ergänzt Tutzing ²1968; P. Prévost, Le Prélude non mesuré: France 1650–1700, Collection d'études musicologiques LXXV, Baden-Baden 1987; J. Dehmel, Toccata u. Präludium in d. Orgelmusik von Merulo bis Bach, Kassel 1989; A. Edler, Gattungen d. Musik für Tasteninstr. I, Hdb. d. mus. Gattungen VII, Laaber 1997 [a]; ders., Art. Präludium, MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausg., Bd. VII, Kassel u. Stuttgart 1997 [b].

Karin Dietrich, Darmstadt 2002

Programmusik

engl. programme (von griech. *πρόγραμμα*, öffentlicher Anschlag, schriftliche Bekanntmachung, Tagesordnung), seit 1633 belegt, meint in seiner ersten Wortbedeutung Übersicht über eine Abfolge von Ereignissen; in seiner zweiten, weiter gefaßten Wortbedeutung seit dem 18. Jh. erklärendes Beiwort zu einer Veranstaltung oder Darbietung sowie seit 1789 öffentliche Bekanntmachung von politischen Prinzipien oder Ideen einer Partei oder eines Individuums; vgl. hierzu den Art. *program, programme* im Oxford EnglishD, Oxford ^{2}1989, Bd. XII, 589 a ff. sowie den Art. *programma*, in: W. von Wartburg, *Franz. Etymologisches Wörterbuch*, Bd. IX, Basel 1959, 436 b.
Bislang ungeklärt ist, ob zuerst im Franz. aus der um 1800 auftretenden Bezeichnung symphonie à programme der spätere Begriff musique à programme hervorging oder ob (möglicherweise unabhängig von symphonie à programme) zuerst im Dtsch. der Begriff Programmusik als Kompositum aus Programm und Musik in der Mitte des 19. Jh. gebildet und dann in andere Sprachen (ital. musica a programma; engl. program[me] music) übersetzt wurde.

I. Das Wort Programm begegnet allein oder als Bestandteil zusammengesetzter Begriffe für Instrumentalmusik mit eindeutig bestimmten Gehalten kompositionsgeschichtlich überwiegend im Zusammenhang mit symphonischer Musik seit den 70er Jahren des 18. Jh. bis Anfang des 20. Jh.
(1) Um 1800 wird die Bezeichnung symphonie à programme für Symphonien mit beigefügten Erläuterungen ihres Sujets geprägt und zunächst unübersetzt im Dtsch. verwendet.
(2) Symphonie à programme wird durch die synonym verwendete Bezeichnung malende Symphonie hauptsächlich unter dem Aspekt der Tonmalerei definiert.
(3) Etwa seit 1835 begegnet das Wort Programm in Beziehung zum Wort Musik unter dem Aspekt der Tondichtung, wobei der Aspekt der Tonmalerei zumeist miteinbezogen bleibt. Im gleichen Sinne werden ferner die Bezeichnungen ouverture à programme (um 1840) sowie Symphonie mit Programm bzw. Programmsymphonie (etwa seit 1852) gebraucht.
(4) Im Rahmen der Kontroverse um die Aktualität der Symphonie im klassischen Sinne sowie der Instrumentalmusik überhaupt wird um 1855 Programmusik als allgemeiner Begriff für eine neue Musikrichtung und darüber hinaus zur Kennzeichnung einer grundsätzlichen ästhetischen Position geprägt.
(5) Als musikhistorischer Terminus wird Programmusik seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. auch im Blick auf frühere Epochen verwendet. Gleichzeitig werden individuelle Gattungsbezeichnungen durch die Anbindung an das Wort Programm spezifiziert.

II. Gemäß der zweiten, weiter gefaßten Bedeutung von Programm ist der Begriff Programmusik Ausdruck eines sozialgeschichtlichen Wandels im Verhältnis zwischen Komponist und Rezipient seit Beginn des 19. Jh.
(1) Die Verwendung der Ausdrücke Programmusik oder programmatische Musik kann den Hinweis auf konkrete musikalische Bezüge zur Person des Komponisten enthalten.
(2) Im Unterschied zu Termini, die allein die kompositorische Seite bezeichnen und reflektieren, richtet sich das Wort Programm bzw. Programmmusik darüber hinaus auf die Einbeziehung des Rezipienten im Rahmen einer literarisch gebildeten Musiköffentlichkeit.
(3) Der Gebrauch als kompositorischer Begriff einerseits und die wörtliche Bedeutung im Blick auf die Rezeptionsebene andererseits läßt Programmmusik zum modernen Oberbegriff für Tonmalerei, Tondichtung, Symphonische Dichtung sowie nationale, autobiographische und politische Musik werden.

III. Durch die Ausweitung der im 18. Jh. einsetzenden Diskussion um die Tonmalerei zur Kontroverse zwischen grundsätzlich verschiedenen Musikanschauungen seit Beginn des 19. Jh. wird Programmusik zu einem zentralen Terminus der Musikästhetik.
(1) In der Unterscheidung zwischen objektiv nachahmender und subjektiv empfindender Tonmalerei sind zwei verschiedene Sinngebungen des Begriffs Programmusik angelegt, durch welche die mit ihm bezeichneten ästhetischen Richtungen entweder als abhängige oder als eigenständige Kunstformen bewertet werden.
(2) Als Kompositum ist Programmusik kennzeichnend für das im 19. Jh. zentrale Wechselverhältnis zwischen Poesie und Musik.
(3) Die Erweiterung der speziellen Bezeichnung symphonie à programme zum allgemeinen Begriff Programmusik einerseits und die Übertragung der philosophischen Kategorie des Absoluten speziell auf die Musik andererseits ermöglicht die Entgegensetzung der Begriffe Programmusik und ab-

SOLUTE MUSIK ZUR KENNZEICHNUNG ZWEIER ÄSTHETISCHER POSITIONEN seit Mitte des 19. Jh.
(4) In seiner wörtlich verstandenen Bedeutung wird Programm bzw. Programmusik zum STICHWORT IN DER KONTROVERSE ÜBER BEGRIFFSLOS UNBESTIMMTE UND BEGRIFFLICH BESTIMMTE REZEPTION.
(5) Zur Abgrenzung ästhetischer Positionen wird Programmusik als PROVOZIERENDES SCHLAGWORT verwendet.

I. Das Wort Programm begegnet allein oder als Bestandteil zusammengesetzter Begriffe für INSTRUMENTALMUSIK MIT EINDEUTIG BESTIMMTEN GEHALTEN kompositionsgeschichtlich überwiegend im Zusammenhang mit symphonischer Musik seit den 70er Jahren des 18. Jh. bis Anfang des 20. Jh.
Frühere Belege existieren unter anderem schon in Verbindung mit Ballettmusik. So versieht etwa G. Angiolini seine *Dissertation sur les Ballets Pantomimes des Anciens* (Wien 1765) mit dem Zusatz *Publiée pour Servir de Programme au Ballet Pantomime Tragique de Semiramis.* 10 Jahre später verfaßt er zu einer mit J. G. Noverre geführten Kontroverse um den Gebrauch von erklärenden Beiworten zu pantomimischen Balletten eine Schrift mit dem Titel *Riflessioni sopra l'uso dei programmi nei balli pantomimi* (London 1775).
Einen Beleg zu symphonischer Musik enthält die Rezension eines anon. Autors zur Aufführung von I. Raimondis Symphonie *Les aventures de Télémaque dans l'isle de Calypso* (*L'Esprit des Journaux*, März 1777):

M. Raimondi a fait imprimer & distribuer une espece de Programme d'après lequel nous allons faire connoître la distribution employée par ce célèbre Musicien dans la composition de sa Symphonie (301); vgl. hierzu H. Berner, *Untersuchungen zur Begriffsbestimmung u. zu einigen Fragen d. Rezeption von Programmusik*, Diss. Lpz. 1964, 108 f.

Die sich anschließende Aufzählung der verschiedenen Soloinstrumente sowie der ihnen jeweils zugeordneten, mus. dargestellten Charaktere des Sujets läßt den Schluß zu, daß Programm hier, wie auch bei Angiolini, in der weiter gefaßten Wortbedeutung als schriftliche Bekanntmachung oder Erklärung zum Inhalt, zur Idee oder Absicht einer Kompos. gemeint ist. In ähnlichem Sinne, allerdings nicht auf eine bestimmte Kompos. bezogen, bezeichnet J. Fr. Lesueur sein *Exposé détaillé d'une musique une, imitative, et particulière à chaque solemnité; ou l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit, & le Plan d'une musique propre à la fête de Noël* (Paris 1787) als „Un Prospectus ou Programe", wobei er den im Wort Programm enthaltenen Öffentlichkeitsbezug noch eigens betont (*Préface*, VIII; vgl. Berner 107 f.).

Ein weiterer Beleg findet sich im Bericht eines anon. Autors über die Uraufführung von L. van Beethovens *Die Geschöpfe d. Prometheus* op. 43 in der *Zeitung für d. elegante Welt* (I, 1801) mit der folgenden Bemerkung zur kompositorischen Idee des Werks:

Der Inhalt davon ward in einem sehr sonderbaren Programm ... angekündigt (485).

In diesem Sinne begegnen in Besprechungen einzelner Werke oder Komponisten Formulierungen wie „Programm über den Inhalt" (Fr.-J. Fétis, Besprechung von H. Berlioz' *Symphonie fantastique*, NZfM, Bd. 2, 1835, 201 a), „Angabe des Inhalts durch ... Programm" (Th. Uhlig, *Die natürliche Grundlage d. Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethovens Symphonien*, NZfM, Bd. 32, 1850, 9 b) oder „indications of ... intentions ... on the programme" (G. Grove, Art. *pastoral symphony*, GroveD, Bd. II, London 1880, 671 b).
In der gleichen Bedeutung wird Programm auch zur Erläuterung der Bezeichnung symphonie à programme gebraucht:

GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835): *Sinfonie à Programme*, die Darstellung von Begebenheiten und einzelnen Situationen in der Form einer Sinfonie, deren wesentlicher Inhalt auf dem Programm kurz angedeutet ist (302 b).

Im Aspekt des Erklärens, Erläuterns oder Hinweisens liegt möglicherweise ein Grund für die vorrangige Verwendung von Programm im Zusammenhang mit der von sich aus unbestimmten Instrumentalmusik. In seinem Aufsatz *De la musique imitative* in der *Revue et Gazette mus.* (XIII, Nr. 43, 1846) gebraucht A. Elwart „programme" für „une œuvre purement symphonique" sowie für „une œuvre dramatique mimée"; mit letzterem ist vermutlich ebenfalls keine Textvertonung gemeint:

La musique imitative a plusieurs espèces de programmes: le programme-titre et le programme détaillé. Le premier suffit à une œuvre purement symphonique; le second est essentiel à une œuvre dramatique mimée (o. S.).

Daher schreibt J. Schäffer in seiner Besprechung von A. Kullaks 1858 erschienener Schrift *Das Mus.-Schöne. Ein Beitr. zur Ästhetik d. Tonkunst* (NZfM, Bd. 50, 1859):

Die Programm-Musik ist wesentlich Instrumentalmusik ... Dabei beseitigt sie den Mangel der reinen Instrumentalmusik, welcher in dem Räthselhaften der Mehrdeutigkeit ihrer schwebenden Gedanken liegt. Das Programm giebt Auskunft über diesen Inhalt und dient also ... nur zur Beförderung des näheren Verständnisses (274 b).

Daß dabei hauptsächlich symphonische Musik gemeint ist, folgt aus dem Anspruch der als Programmusiker bezeichneten Komponisten, ihre Neuartigkeit im Bereich der Instrumentalmusik primär auf dem Gebiet der Symphonik zu beweisen:

F. Draeseke, *Liszt's Dante-Symphonie* (NZfM, Bd. 53, 1860): Die Neueren..., besonders Liszt, hielten sich von vornherein an einen bestimmten dichterischen Inhalt... Ihnen war es demnach auch beschieden, die Programm-Musik zu ermöglichen, der symphonischen Kunst die Poesie zu vermählen (194b).

Eine kompositionsgeschichtliche Erklärung dafür, daß sich das Wort Programm als Bestandteil von Bezeichnungen zunächst primär in Verbindung mit dem Wort Symphonie im Musikschrifttum durchsetzt, bietet der folgende Gedankengang von M. Vancsa:

Zur Gesch. d. Programmmusik (Mk II, 4. Quartal, 1903): Obwohl wir eine stete Entwicklung der programmatischen Musik, namentlich durch Unterstützung der Tonmalerei... verfolgen konnten, spielte sie doch noch immer eine ziemlich untergeordnete Rolle...
Ein bedeutender Schritt für die ganze weitere Entwicklung war es, dass in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen... der Symphonie der Gedanke nunmehr auch auf diese übertragen wurde, die ja durch ihre reicheren Formen und durch die Verwendung des vollen Orchesters weit mehr Gelegenheit zur Durchführung eines Programms und zur Anwendung von Tonmalereien bot (329).

Obwohl Vancsa hier auch im Blick auf frühere Jahrhunderte von einer „programmatischen Musik" spricht, bezieht er später den Begriff Programmusik hauptsächlich auf symphonische Musik:

Derjenige jedoch, welcher zuerst in Deutschland ganz in die Fusstapfen Berlioz' trat und auf dem Gebiet der symphonischen Programmmusik, an die man ja doch in erster Linie denkt, wenn man von Programmmusik spricht, eine ganze Reihe von Werken schuf, war ein Komponist, der heute zu den nahezu ganz verschollenen zu rechnen ist... Es ist Ludwig Spohr (404).

(1) Um 1800 wird die Bezeichnung symphonie à programme für Symphonien mit beigefügten Erläuterungen ihres Sujets geprägt und zunächst unübersetzt im Dtsch. verwendet. Einen frühen Beleg bietet die AmZ vom 23.7.1800 als Anmerkung der Redaktion zum Brief eines anon. Autors aus Paris über die dortigen aktuellen mus. Ereignisse, der anläßlich einer Aufführung von Fr. A. Röslers (genannt Rosetti) Symphonie mit dem Titel *Telemaque* (aufgeführt Paris 1791) folgende allgemeine Stellungnahme enthält (AmZ II, 1799/1800):

Es sey uns erlaubt, zum Schluss dieses Briefs, noch unsere Meynung über die *malenden Simphonien* **) zu sagen... Dittersdorf... und Rosetti... waren die ersten, die dergleichen Kompositionen versuchten, in welchen sich der Komponist, nicht nur einen festen, sondern immer auch einen malerischen Zweck vorsezt... Wir führen... die berühmte Simphonie Rosetti's, *Telemach* an... Doch dürfen wir dabey der grossen Haydnschen Instrumentalmusik über die sieben Worte Christi am Kreuz... nicht vergessen (748 f.);

**) *Les Simphonies à programmes* – Wir haben im Deutschen (so viel uns bekannt) noch keinen allgemein angenommenen Kunstnamen für diese Gattung der Kompositionen. Will man obigen nicht gelten lassen, so könnte man sie etwa *historische* nennen, wodurch jedoch vielleicht ihre Gränzen zu enge abgesteckt, und ihrem Vertheidiger ein noch schwererer Stand angewiesen würde, als er ohne dies wohl schon hat. d. Redakt. (747, Anm.).

Die Bedeutung von Programm als erklärendes Beiwort zur Idee einer Komposition erscheint in der dtsch. Umschreibung als „Konzertzettel", durch den „die Zuhörer... unterrichtet" werden:

Der Gedanke, historische Ereignisse, ohne Worte zu Hülfe zu nehmen, blos durch Musik zu malen, dürfte wohl unmöglich auszuführen seyn – ... wenn ... die Zuhörer nicht durch den gedruckten Zettel unterrichtet gewesen wären... Der Konzertzettel ist also bey dieser Art Musik ein unentbehrliches Hülfsmittel für den Verstand (749 f.).

Der Begriff „historisch" ist nicht in der heute gebräuchlichen Bedeutung zu verstehen; er bezieht sich hier im Sinne von „erzählend" auf mythologische Sujets.
Im Brief sowie in der Anmerkung dazu finden sich jedoch darüber hinaus einige wesentliche Aspekte, die auch für den späteren Gebrauch von Programm sowie Programmusik bezeichnend sind. So wird mit der dtsch. Übertragung von symphonie à programme als ‚malende' Symphonie der Aspekt der Tonmalerei betont; letztere wird durch den kompositorischen Anspruch, einer „Arbeit einen ausdrucksvollen durchgehaltenen Charakter" zu geben, an den Charakterbegriff der Ästhetik des 18. Jh. angebunden, woraus die auch später noch häufiger anzutreffende Erläuterung der Bezeichnung symphonie à programme durch das Wort charakterisieren resultiert. Die in der redaktionellen Anmerkung erwogene Alternative, symphonie à programme im Dtsch. als historische Symphonie zu umschreiben, ergibt sich aus der unspezifischen Bedeutung von Programm im Blick auf verschiedenartige Sujets, da mit Programm nur allgemein die Tatsache des Erläuterns, nicht aber konkret die jeweils erläuterte Kompositionsart bezeichnet ist. Daß mit Programm im besonderen eine rationale Form der Verbalisierung kompositorischer Ideen, die eine entsprechende Rezeptionshaltung erfordert, gemeint ist, erhellt im Brief aus dem Satz: „Der Konzertzettel ist also bey dieser Art Musik ein unentbehrliches Hülfsmittel für den Verstand". Schließlich begegnet schon hier die Tendenz, symphonie à programme musikhistorisch auf Kompositionen anzuwenden, die zeitlich noch vor der Bildung der Bezeichnung liegen.
Bei der Verwendung von symphonie à programme im Dtsch. wird bis Mitte des 19. Jh. auf das Fehlen einer adäquaten Übersetzung hingewiesen (vgl.

hierzu den Art. *Simphonies à programmes* im KochL, Ffm. 1802, 1384, und den gleichlautenden Art. im BurkhardL, Ulm 1832, 289; ferner G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. VI, Stuttgart 1838, Nachbemerkung zum Art. *Symphonie*, 551).

*

Exkurs: Möglicherweise ist eine Reserviertheit gegenüber der franz. Herkunft des Worts Programm sowie die Sinngebung von symphonie à programme unter dem Aspekt der Tonmalerei im Sinne der franz. Nachahmungsästhetik ein Grund für die zögerliche Übernahme und Übers. der Bezeichnung im dtsch. Sprachraum. Bei Koch und Schilling gehen die Definitionen in den genannten Art. einher mit der Abwertung der bezeichneten Gattung hinsichtlich ihres ästhetischen Wertes, ohne jedoch den Aspekt der Tonmalerei explizit im Bezug zur franz. Nachahmungsästhetik zu diskutieren.
Im Unterschied dazu äußert sich R. Schumann in seiner insgesamt positiven Besprechung von H. Berlioz' *Symphonie fantastique* (NZfM, Bd. 3, 1835) hinsichtlich ihres Programms insofern aufschlußreich, als er das Wort Musik in betonter Abgrenzung gegen das Wort Programm gebraucht und damit zugleich einen Hinweis auf die Verschiedenheit der kulturellen Mentalitäten verbindet, der nicht frei von nationalistischen Untertönen ist. Im Anschluß an seine Wiedergabe des Programms schreibt er:

So weit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser behalten immer etwas unwürdiges und Charlatanmäßiges... Mit einem Worte, der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche, will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein...
Berlioz schrieb indeß zunächst für seine Franzosen, denen mit ätherischer Bescheidenheit wenig zu imponiren ist. Ich kann sie mir denken, mit dem Zettel in der Hand nachlesend und ihrem Landsmann applaudirend, der Alles so gut getroffen; an der Musik allein liegt ihnen nichts (50a).

Schumanns Abwehr solcher „Wegweiser" für die Hörer richtet sich indirekt gegen die mit dem Wort Programm benannte rationale Verbalisierung kompositorischer Ideen.
Ähnlich verwendet später auch Fr. Brendel das Wort Programm zunächst in Gegenüberstellung zum Wort Musik. Da es ihm jedoch letztlich um eine Rechtfertigung der Programmusik geht, dient ihm der Hinweis auf eine Verschiedenheit der nationalen Mentalitäten zur Differenzierung innerhalb der als Programm bezeichneten Verbalisierung kompositorischer Ideen. So unterscheidet er Programme „in französisch-äußerlicher Weise" von Programmen, in denen „ein poetischerer Kern enthalten ist", wobei im zweiten Falle der Aspekt der rationalen Verbalisierung in den Hintergrund tritt (*Über Programmmusik*, NZfM, Bd. 62, 1866, 254a).
Und im geschichtlichen Rückblick auf die franz. Nachahmungsästhetik des 18. Jh. schreibt E. Preußner etwas abschätzig:

Art. *Aufklärung*, MGG, Bd. I (Kassel 1949–51): Die Nachahmungsästhetik meint einerseits die Nachahmung der Natur, andererseits die der wahren Gefühle und Leidenschaften. Im übrigen galt der Satz: nachahmen heißt übertreffen. Der Programm-Musik und der malenden Musik waren damit Tür und Tor geöffnet (815).

*

Im Ital. ist spätestens seit 1826 sinfonia a programma als Übersetzung von symphonie à programme belegt:

LichtenthalD (Mailand 1826): SINFONIE A PROGRAMMA, od ISTORICHE, e se si vuole anche PITTORICHE, chiamansi quelle che dipingono oggetti storici. Il Sammartini ed altri, e dopo di loro anche il Dittersdorf ne hanno composte varie. Le *sette parole* di Haydn appartengono pure a questa specie di Sinfonia.
Nota è la Sinfonia a programma di Rosetti, intitola: *Telemaco* (II, 198).

Möglicherweise hat J. E. Häuser die in der erweiterten Auflage seines *Mus. Lexikons* (Meissen [2]1833, Art. *Sinfonia a programma*, Bd. II, 117) vorfindliche ital. Schreibweise von Lichtenthal übernommen.

(2) Symphonie à programme wird durch die synonym verwendete Bezeichnung malende Symphonie hauptsächlich unter dem Aspekt der TONMALEREI definiert. Ähnlich der im KochL (Ffm. 1802) gegebenen Definition von symphonie à programme als Bezeichnung für eine „Gattung von Tonstücken..., bey welcher der Tonsetzer zum Zwekke hat, gewisse historische Ereignisse ohne Beyhülfe der Dichtkunst bloß durch ein Tongemälde darzustellen oder zu schildern" (1384), stehen auch spätere Definitionen in der Tradition der Nachahmungsästhetik des 18. Jh. Demzufolge wird in Lexika öfter unter dem Stichwort malende Symphonie auf das Stichwort symphonie à programme weiterverwiesen (KochL, 924; AnderschL, Bln 1829, 291; HäuserL, Meissen [2]1833, Bd. II, 5; GathyL, Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835, 265a; G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. IV, Stuttgart 1837, 503; BernsdorfL, Bd. II, Dresden 1857, 860), wo sich entsprechende Definitionen finden:

HäuserL: Sinfonia a programma oder pittorica, heißen Symphonien, welche Tongemälde bilden... (II, 117; vgl. hierzu auch den Art. *Tonmalerei* im BernsdorfL, Bd. III, Offenbach 1861, 747).

Oft wird somit die Kompositionsidee bezeichnet, wobei die wörtliche Bedeutung von Programm, welche allein die verbale Erläuterung solcher Ideen benennt, unberücksichtigt bleibt. Demgegenüber bezieht I. Jeitteles in seiner Definition des Ausdrucks malende Symphonie durch den Verweis auf die synonym verwendete Bezeichnung symphonie à programme deren wörtliche Bedeutung mit ein:

Aesthetisches Lexikon (Wien 1839): Malende Symphonien..., von Einigen auch *Symphonies à programme* genannt, sind jene, in welchen... Naturscenen oder historische Begebenheiten geschildert werden, und die, um allgemein verständlich zu seyn, eines Programmes oder einer versificirten oder prosaischen Erklärung bedürfen (II, 37).

In dieser Begriffstradition stehen auch Verwendungen und Erläuterungen des späteren Begriffs Programmusik, die neben dem neu hinzukommenden Aspekt der Tondichtung weiterhin den Aspekt der Tonmalerei enthalten. Als Begriffsfeld begegnen Wörter wie malen im Dtsch., pittoresque im Franz., painting, picture im Engl. und dipingere oder pittura im Ital. (vgl. hierzu die Art. *Programm-Musik* im Mendel/ReißmannL, Bd. VIII, Bln 1877, 171, *Musique à programme* im *Larousse de la musique*, Bd. II, hg. von N. Dufourcq, F. Raugel u. A. Machabey, Paris 1957, 90a, und *Programme-Music* im GroveD, Bd. III, London 1883, 34b).
Der Aspekt der Nachahmung ist mit Wörtern wie darstellen, abbilden, imitieren, charakterisieren im Dtsch., imitative, caractéristique, représentation im Franz. und den entsprechenden Wendungen im Engl. und Ital. präsent (vgl. hierzu den Art. *Charakter* im Mendel/ReißmannL, Bd. II, Bln 1872, 367, den Art. *Musique à programme* im *Larousse de la musique*, loc. cit., den Art. *Characteristic* im GroveD, Bd. I, London 1879, 340a, sowie den Art. *Programma, Musica a* im *Dizionario enciclopedico universale della Musica e dei Musicisti*, hg. von A. Basso, *Il lessico*, Bd. IV, Turin 1984, 22a).
Im dtsch. Sprachraum beschränkt sich die Verwendung von symphonie à programme auch im Blick auf zeitgenössische Werke des 19. Jh. überwiegend auf den Aspekt der Tonmalerei, ohne den neu hinzukommenden Aspekt der Tondichtung zu berücksichtigen; letzterer wird im Dtsch. unter anderem mit der späteren Bezeichnung Programmsymphonie in Verbindung gebracht (vgl. unten, I. (3)).
Im Unterschied dazu wird im Franz. symphonie à programme sowohl im Blick auf Tonmalerei als auch auf Tondichtung verwendet (vgl. den Art. *Musique et littérature* im *Larousse de la musique*, loc. cit., 88b f.).

(3) Etwa seit 1835 begegnet das Wort Programm in Beziehung zum Wort Musik unter dem Aspekt der TONDICHTUNG, wobei der Aspekt der Tonmalerei zumeist miteinbezogen bleibt. Im gleichen Sinne werden ferner die Bezeichnungen ouverture à programme (um 1840) sowie Symphonie mit Programm bzw. Programmsymphonie (etwa seit 1852) gebraucht. Mit dem Begriff Tondichtung wird ganz allgemein die für die Musikästhetik des 19. Jh. charakteristische Orientierung an der Wechselbeziehung zwischen Musik und Poesie bezeichnet. Obwohl dieses Verhältnis von der später Programmusik genannten Richtung zunehmend als zentrale Begründung in Anspruch genommen wird, was sehr deutlich in Fr. Liszts Prägung des Begriffs Symphonische Dichtung zum Ausdruck kommt, bleibt es auch für die Gegner dieser Richtung die gültige Orientierung. Daher wird das Dichterische, verstanden als Auslöser für das Spiel der freien Phantasie im Rezipienten, häufig zum Kriterium für die Abgrenzung gegen die in der Wortbedeutung von Programm implizierte rationale Form der Verbalisierung kompositorischer Ideen. So schreibt R. Schumann in seiner Besprechung von H. Berlioz' *Symphonie fantastique* (NZfM, Bd. 3, 1835):

Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigene Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton (50a).

Denselben Aspekt in Beziehung zum Dichterischen beurteilt Liszt demgegenüber positiv, wenn er über die mus. Formlogik in Schumanns Klaviersonate op. 11 kritisch bemerkt:

Robert Schumann's Klavierkompos. Op. 5, 11, 14 (1837), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. von L. Ramann (Lpz. 1881): Vielleicht ist es die Länge der Entwickelung, die eine gewisse Unsicherheit über das Ganze breitet. Vielleicht auch, daß es nothwendig gewesen wäre den poetischen Gedanken besonders anzugeben. Für das Verständnis aller Einzelheiten ist nach unserer Ansicht der ausschließlich musikalische Gedanke... nicht ausreichend. Hier tritt uns die große Frage bezüglich der dichterischen und malerischen, der „pittoresken" Musik, ob mit oder ohne Programm entgegen... (103 f.).

Beide Autoren verwenden Programm in wörtlicher Bedeutung als „Erläuterung" (Schumann), um „den poetischen Gedanken besonders anzugeben" (Liszt). Dadurch tritt zugleich die im Blick auf bestimmte Kompositionsarten unspezifische Bedeutung des Worts deutlicher hervor. So gilt Liszts Frage, „ob mit oder ohne Programm", der „dichterischen" wie der „malerischen" Musik gleichermaßen. Ferner wird hier Programm nicht eingeschränkt in Verbindung mit dem Wort Symphonie, sondern ganz allgemein im Bezug auf den Inhalt von Musik gebraucht. In der Tendenz ist hier schon die Möglichkeit angelegt, das später gebildete Kompositum Programmusik als Oberbegriff zu verwenden (vgl. unten, II. (3)).
Durch die Gegenüberstellung zur dichterischen Freiheit wird mit Programm im Musikschrifttum – analog zu Schumanns Gedankengang – häufig Einengung, Bindung oder Abhängigkeit assoziiert. So unterscheidet A. Oulibischeff in seiner *Nouvelle biographie de Mozart* (Moskau 1843) allgemein bei Opernouvertüren solche, die als „Instrumentalmusik... das Drama in ihrer Weise idealisch, ganz frei, ohne Rücksicht auf den Gang der Handlung" nach

ahmen, von solchen, die das „Sujet in seinen szenischen Details umfassen und verfolgen"; die Gattung der letzteren nennt er „Programm-Ouverture" (nach der auszugsweisen dtsch. Übers. von E. Gottschald, NZfM, Bd. 26, 1847, 14 b f.):

Quant aux symphonies dramatiques de la deuxième catégorie, celles qui embrassent et poursuivent le livret dans ses détails scéniques, l'usage en est assez moderne... La dénomination d'*ouverture-programme* leur conviendrait assez, je crois (401 f.)

Möglicherweise prägt Oulibischeff hier den Ausdruck ouverture-programme in Anlehnung an die Bezeichnung symphonie à programme.

Andere Autoren verstehen unter Programm eine Erläuterung, die als Teil einer künstlerischen Idee selbst dichterischen Charakter haben soll, wodurch die Grenze zwischen der Idee und ihrer Erläuterung unscharf erscheint. H. Berlioz bezeichnet das in einer undatierten Version als Konzertzettel (vermutlich 4.12.1836) verteilte Programm zu seiner *Symphonie fantastique* in einer Fußnote als „prose écrite":

Le programme... suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un Opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression *).

*) Il ne s'agit point en effet, ainsi que certaines personnes ont paru le croire, de donner ici la reproduction exacte de ce que le compositeur se serait efforcé de rendre au moyen de l'orchestre; c'est justement, au contraire, a fin de combler les lacunes laissées nécessairement dans le développement de la pensée dramatique par la langue musicale, qu'il a dû recourir à la prose écrite pour faire comprendre et justifier le plan de la symphonie (zit. nach: H. Berlioz, *New Edition of the Complete Works*, XVI, hg. von N. Temperley, Kassel 1972, 3 u. 170 b).

Ähnlich nennt Th. Uhlig die eine der zwei Gattungen, die von ihm als Vorformen des alle Kunstarten vereinigenden mus. Dramas angesehen werden, „Symphonie mit Programm":

Ueber d. dichterischen Gehalt Beethoven'scher Tonwerke (NZfM, Bd. 37, 1852): Das Ziel nun aber... ist zuletzt das Drama, die Vereinigung aller Kunstarten, die „ganze" Kunst; zunächst aber nur die Verbindung des Tones mit dem Worte... Ton und Wort verbinden sich nun aber entweder wie in der Symphonie mit Programm... oder wie im Vocaltonstück mit Instrumentalbegleitung (199 b).

Diese Bezeichnung, vermutlich die dtsch. Übers. von symphonie à programme, sowie das bald darauf (1855) belegte Kompositum Programmsymphonie werden somit wesentlich durch das Wechselverhältnis zwischen Musik und Poesie näher bestimmt.

*

Exkurs: Den geschichtlichen Hintergrund zu Uhligs Ausführung bilden die von ihm im selben Aufsatz veröffentlichten und besprochenen Programme R. Wagners zu Beethovens 3. und 9. Symphonie sowie zur *Coriolan-Ouvertüre*, die als poetische Assoziationen weit über den Rahmen einer bloßen Erläuterung hinausgehen (loc. cit., 131–133, 143–146, 163–166 u. 196–199).

Ähnlich versteht auch Hoplit (Pseudonym für R. Pohl) im Blick auf Berlioz' *Symphonie fantastique* unter Programm nicht allein eine „Erläuterung", sondern darüber hinaus eine „Ergänzung" zur Musik:

Hector Berlioz (NZfM, Bd. 39, 1853): Er gab... diesem Werk ein ausführliches Programm bei... Er bediente sich also... der Wortsprache, als Ergänzung und Erläuterung zur Tonsprache (263 a).

Möglicherweise ist der Aspekt der Tondichtung ein Grund dafür, daß die Grenze zwischen einer als Programm und einer als Dichtung bezeichneten Verbalisierung als fließend betrachtet wird, da beide so benannten Bereiche der Wortsprache angehören. Während bei der Verwendung von Programm im Blick auf Tonmalerei zugleich eine Übersetzungsfunktion von einem Medium in ein anderes benannt ist und demzufolge eine deutliche Trennung zwischen Idee und Erläuterung existiert, hat die Verwendung von Programm im Blick auf Tondichtung offenbar eine unschärfere Abgrenzung des Wortverständnisses zur Folge. Entsprechend unterschiedliche Verwendungen von Programm finden sich etwa bei Liszt:

Berlioz u. seine Haroldsymphonie (NZfM, Bd. 43, 1855): Der malende Symphonist..., der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild eben so klar wiederzugeben..., wie sollte er nicht vermittelst eines Programms nach vollem Verständnis streben (52 a); Das Programm vermag der Instrumentalmusik Charaktere zu verleihen, welche den verschiedenen poetischen Formen fast identisch entsprechen... Das Programm kann aber außerdem für die Musik das Aequivalent einer Dichtungsart ermöglichen..., jene gewöhnlich in dialogisirter Form verfaßten Gedichte... (52 b).

*

Im Blick auf die Wechselbeziehung zwischen Musik und Poesie prägt oder übernimmt Liszt auch die Bezeichnung „Programm-Symphonie" (sie ist ebenso bei A. W. Ambros, *Die Grenzen d. Musik u. Poesie. Eine Studie zur Ästhetik d. Tonkunst*, Lpz. 1855, 56 u. 65 belegt), um damit eine Wort-Tonkompos. „in modernem Sinne" zu benennen, die für ihn mit der Bedeutung eines Oratoriums oder einer Kantate vergleichbar ist:

Berlioz u. seine Haroldsymphonie (NZfM, Bd. 43, 1855): ...so scheint uns wahrscheinlich, daß die Programm-Symphonie dazu bestimmt ist, festen Boden in der jetzigen Kunstperiode zu gewinnen, gleiche Wichtigkeit wie Oratorium und Cantate zu erreichen, und nach mancher Seite die Bedeutung dieser beiden in modernem Sinne zu erfüllen (52 a).

Die im Blick auf verschiedene Kompositionsweisen und -gattungen unspezifische Bedeutung des

Wortes Programm erklärt die unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten im Musikschrifttum seit 1800. Sie enthalten erstens nähere Bestimmungen unter verschiedenen ästhetischen Interessen, zweitens die Bildung individueller Gattungsbezeichnungen und drittens die Prägung des allgemeinen Begriffs Programmusik. Der neu hinzukommende Aspekt der Tondichtung erweitert die oben im Abschnitt I. (2) genannten Begriffsfelder um Wörter wie erzählend, poetisch, dichterisch im Dtsch. und die entsprechenden Wörter im Franz. und Engl., wobei das ebenso in den genannten Sprachen gebrauchte Wort deskriptiv sowohl den tonmalerischen als auch den tondichterischen Aspekt enthalten kann; gleichzeitig ist die Tendenz erkennbar, Programm bzw. Programmusik als Oberbegriff dieser Begriffsfelder zu verwenden (vgl. St. Heller, *Die neue Symphonie von Berlioz*, NZfM, Bd. 12, 1840, 35a f.; R. Pohl, *Liszt's Faust-Symphonie*, NZfM, Bd. 57, 1862, 29b f.; L. Köhler, *Liszt's symphonische Dichtungen*, NZfM, Bd. 58, 1863, 78b; Th. Baker, *Dictionary of Mus. Terms*, New York u. London [1895] ²1923, Art. *Programm*, 158a; Art. *Overture*, New GroveD, London 1980, Bd. XIV, 35a f.; Art. *Programme music*, ibid., Bd. XV, 283b).
In manchen Fällen führt die Einschränkung auf den Aspekt der Tondichtung dazu, Programmusik von deskriptiver Musik (als Begriff für Tonmalerei) zu unterscheiden oder deskriptive Musik als Oberbegriff zu verwenden:

BrenetD (Paris 1926), Art. *Musique*: *Musique à programme*... Variété de *Musique descriptive*... (284a);
Encyclopédie de la musique, hg. von Fr. Michel, Fr. Lesure u. Vl. Fédorov, Bd. III (Paris 1961), Art. *Poème symphonique*: Très éloigné par sa nature même des formes traditionelles de la musique, le *poème symphonique* est un des multiples aspects de la musique à programme et de la musique descriptive... son but est de peindre, de décrire et de conter...; son style, orienté vers la narration, s'apparente fréquemment à celui de la musique dramatique... (459a).

Die genannten Verwendungsmöglichkeiten des Wortes Programm seit 1800 enthalten wesentliche Bedeutungen, Sinngebungen und Aspekte des nachfolgend gebildeten Begriffs Programmusik.

(4) Im Rahmen der Kontroverse um die Aktualität der Symphonie im klassischen Sinne sowie der Instrumentalmusik überhaupt wird um 1855 Programmusik als allgemeiner Begriff für eine neue Musikrichtung und darüber hinaus zur KENNZEICHNUNG EINER GRUNDSÄTZLICHEN ÄSTHETISCHEN POSITION geprägt. Als frühester Beleg dafür gilt ein Passus in Fr. Liszts Aufsatz *Berlioz u. seine Harold-symphonie* (NZfM, Bd. 43, 1855). Zunächst umreißt Liszt als Kontext das Wechselverhältnis zwischen Musik und Poesie im Zusammenhang mit dem Aspekt des Erläuterns, wenn er „von dem, der rein instrumentalen Musik zugefügten Programm in Prosa und Versen, welches... den Zuhörer auf bestimmte Gedanken und Bilder hinweist" (37b), spricht. Der Ausweitung des Gedankengangs auf Kompos. früherer Epochen folgt in einer Anmerkung eine Aufzählung konkreter Beispiele, die in die Feststellung mündet:

Couperin's Werk: *Pièces* de clavecin, Paris, 1713, enthält fast nur Programm-Musik... (38a).

„Programm-Musik" erscheint hier als Oberbegriff zur Charakterisierung der aufgezählten Werke; letztere dienen umgekehrt als musikhistorische Rechtfertigung des Begriffs sowie der mit ihm verknüpften aktuellen Richtung (37–40a). Ob Liszt den Begriff hier prägt, ist nicht zweifelsfrei zu klären. Dafür spricht die ausführliche Hinleitung durch das Wort Programm (vgl. ibid., 37b f.) sowie die möglicherweise absichtliche Schreibweise „Programm-Musik", wodurch im Vergleich mit der ebenfalls in diesem Aufsatz verwendeten Bezeichnung „Programmmusik" (42a) der Akt des Zusammenfügens beider Substantive deutlicher betont erscheint; dies kann jedoch Zufall sein, da es sich in beiden Fällen um Schreibweisen von Komposita handelt, die im 19. Jh. im Dtsch. gebräuchlich sind. Dagegen spricht das etwas beiläufig wirkende Auftreten des Begriffs im Rahmen einer Anmerkung, ohne daß er eigens als neue Prägung hervorgehoben würde, sowie die Tatsache, daß er in einer weiteren Schrift aus demselben Jahr belegt ist. Bei A. W. Ambros findet sich ein eigener Abschnitt unter der Überschrift „Die Musik mit durch neben sie gestellte Worte eingeschränkter Ausdeutung; Programmen-Musik" (*Die Grenzen d. Musik u. Poesie*..., Lpz. 1855, Inhaltsverz.). Die etwas behelfsmäßig wirkende Verbindung der Pluralform des Worts Programm mit dem Wort Musik – wie bei Liszt mit Bindestrich – könnte ein Hinweis sein, daß es sich zu diesem Zeitpunkt noch um ein ungebräuchliches Kompositum handelt. Allerdings ist hier ebenfalls die im 19. Jh. häufig anzutreffende Mischung aus älteren und neuen Schreibweisen im Dtsch. zu berücksichtigen. Beide Belege lassen eine Datierung der Begriffsprägung in das Jahr 1855 oder kurz davor als sinnvoll erscheinen, ohne jedoch eindeutig Aufschluß in dieser Frage zu geben. Bei Liszt steht die Verwendung des Begriffs im Zusammenhang mit der zur Mitte des 19. Jh. erneut aufflammenden Kontroverse um die Instrumentalmusik. Ein wichtiger Anlaß dafür sind neben den Uraufführungen der Symphonischen Dichtungen Liszts seit 1849 die zur selben Zeit veröffentlichten Schriften R. Wagners zur Opernreform, in denen das Verhältnis zwischen Musik und Dichtkunst auf neuartige Möglichkeiten hin unter-

sucht wird. Vor diesem Hintergrund erklärt sich Liszts Anliegen, die herkömmliche Unterscheidung zwischen Instrumental- und Vokalmusik zu erweitern. Für ihn bezeichnet Programmusik eine eigenständige Kunstgattung, in der sich Wort und Ton nicht als „zwei unterschiedene Formen nur verbinden", sondern sich „vereinigen" (*op. cit.*, 42a f.).
Liszt steht mit seiner Position nicht innerhalb der herrschenden Musikästhetik, sondern muß sich mit deren Musikbegriff, in welchem hauptsächlich die Verknüpfung der Gefühlsästhetik mit der reinen Instrumentalmusik verallgemeinert erscheint, auseinandersetzen. Seine Einführung von Programmmusik als neue Gattungsbezeichnung erscheint daher argumentativ als Ergebnis zweier Gedankengänge, in denen die historische mit der ästhetischen Legitimation zusammengeführt wird (*op. cit.*, 37b–40a u. 40a–42b). Gleichzeitig versucht Liszt die Vereinbarkeit der Gefühlsästhetik mit der im Begriff Programmusik enthaltenen rationalen Form des Erläuterns zu zeigen.
Auch im *Brief von Richard Wagner über Franz Liszt* (NZfM, Bd. 46, 1857) folgen auf die Einführung des Ausdrucks „Programmmusik" Überlegungen zur Instrumentalmusik (160b f.). Die in der Zusammensetzung des Begriffs benannte Verbindung von Musikalischem mit Außermusikalischem nimmt Wagner als Paradigma für die seiner Meinung nach stets gegebene Abhängigkeit der Instrumentalmusik von Außermusikalischem (ibid.; vgl. hierzu unten, III. (3)); dadurch sieht er den Begriff im Kontext seiner eigenen kompositorischen Interessen, die gleichwohl ebenso wie die Liszts Gegenstand der Kontroverse seit Mitte des 19. Jh. sind.
Die Tatsache, daß mit der Begriffsbildung keine Fundierung der damit bezeichneten Richtung von seiten der Ästhetik einhergeht, prägt auch weiterhin den Gebrauch des Begriffs Programmusik. A. Kullak bemerkt in seinem Aufsatz *Ueber mus. Aesthetik* (NZfM, Bd. 51, 1859):

So ist... die Aesthetik der musikalischen Zweiggebiete, der Programm-Musik, der Gesangscomposition im Detail ihrer Verhältnisse so gut wie noch gar nicht vorhanden. Die Praxis ist darin weit, aber die ästhetische Theorie fehlt (61b f.).

In L. Köhlers Aufsatz *Liszt's symphonische Dichtungen* (NZfM, Bd. 58, 1863) bildet die Gefühlsästhetik das Kriterium zur Unterscheidung zweier Arten von Programmen, damit die als Programmusik definierte Richtung nicht insgesamt als Gegenrichtung zur Gefühlsästhetik aufgefaßt wird. Auch Köhler tendiert dazu, die im Wort Programm implizierte rationale Form des Erläuterns zugunsten des Dichterischen bzw. Gefühlshaften in den Hintergrund zu drängen:

Dem Inhalte nach haben wir es hier bekanntlich mit Programm-Musik zu thun, also mit Musik, die einen dichterischen Ideenkern hat... Gegen alle Programme von abstractem Verstandesgehalt und von blos gegenständlicher Art eingenommen, muß ich mich doch... für solche Programme aussprechen, die einen guten musikalischen Gefühlsinhalt haben (77b f.).

Auch spätere Definitionen des Begriffs gehen häufig mit dem Hinweis auf die offene Frage nach dem ästhetischen Wert der damit bezeichneten Musik einher. So spricht H. Riemann noch mehr als 25 Jahre nach der Prägung des Begriffs von der „sogenannten Programmmusik":

Musik-Lexikon (Lpz. 1882), Art. *Ästhetik*: Die Frage, ob Musik etwas darstellen könne, beschäftigt... noch immer die musikalischen Ästhetiker; von ihrer Bejahung hängt bekanntlich die Bejahung der sogenannten Programmmusik ab (47a f.).

Ein Beleg des franz. Begriffs musique à programme als Erweiterung der Bezeichnung symphonie à programme begegnet unter dem Stichwort *Malende Sinfonie* im Mendel/ReißmannL (Bd. VII, Bln 1877, 26), allerdings ohne weitere Angaben zur Herkunft des Begriffs. In E. Dannreuthers Art. *Berlioz* (GroveD, Bd. I, London 1879), der einen frühen engl. Beleg bietet, überwiegt die Skepsis sowohl gegenüber der Wortprägung als auch gegenüber dem damit bezeichneten Versuch von Komponisten, das Rezeptionsverhalten zu steuern (vgl. unten, III. (4)):

Berlioz was one of the most uncompromising champions of what, for want of a better name, has been dubbed ‚programme music.' In his ‚Symphonie fantastique' with its sequel ‚Lelio,' and in ‚Romeo et Juliette,' elaborate efforts are made, by means of programmes and superscriptions, to force the hearers' imagination to dwell on certain exterior scenes and situations during the progress of the music; and these efforts, it must be confessed, are not always successful (232b).

(5) Als MUSIKHISTORISCHER TERMINUS wird Programmusik seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. auch im Blick auf frühere Epochen verwendet. Gleichzeitig werden individuelle Gattungsbezeichnungen durch die Anbindung an das Wort Programm spezifiziert. Dieses wurde schon vor 1855 musikhistorisch gebraucht; so enthält eine Aufzählung von „Tonmalereien aus vergangenen Jahrhunderten" von C. F. Becker den Hinweis:

Zur Gesch. d. Hausmusik in früheren Jh. (NZfM, Bd. 8, 1838): ...Johann Kuhnau componirte verschiedene „Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier"... Was Kuhnau durch Töne erreichen wollte, mag durch einige Programme, – einer jeden der sechs Sonaten ist ein solches beigefügt – gezeigt werden (50a f.).

Im Rahmen der ästhetischen Kontroverse seit der Mitte des 19. Jh. dient die Verwendung von Pro-

grammusik als musikhistorischer Terminus zugleich seiner Verbreitung sowie der Legitimation der durch ihn bezeichneten Musik:

Fr. Brendel, *Ueber Programmmusik* (NZfM, Bd. 62, 1866): Der Name Programmmusik bezeichnet bekanntlich diejenige Richtung der reinen Instrumentalmusik, die... einen bestimmten Gegenstand zu schildern unternimmt...
Betrachten wir die Entwicklung der Instrumentalmusik seit ihrem Entstehen. Die Geschichte zeigt uns, daß die Neigung für Schilderungen in derselben ebenso alt ist, wie die Kunstgattung selbst... Beethoven dagegen und seine Nachfolger zeichnen bestimmte Situationen, schildern deutlich erkennbare Seelenzustände und steigern damit das Instrumentenspiel zu einer Präcision des Ausdrucks, die es früher nicht besessen hatte. Schon unter diesem Gesichtspunkt... ergiebt sich die entschiedenste Berechtigung, die geschichtliche Begründung der Programmmusik (253 f.).

Als Begriff für Werke früherer Jh. wird mit Programmusik hauptsächlich Tonmalerei bezeichnet, wobei der Aspekt des Erläuterns häufig vernachlässigt wird. In ähnlicher Weise werden diesbezüglich Aufsätze oder Lexikonart. öfter durch einen ausführlichen musikgeschichtlichen Abriß unter dem Begriff Programmusik eingeleitet (vgl. beispielsweise den Art. *Programm-Musik* im Mendel/ReißmannL, Bd. VIII, Bln 1877, 170 ff., R. Louis, *Franz Liszt u. d. Problem d. Programmmusik*, Mk I, 1902, 1527 f., M. Vancsa, *Zur Gesch. d. Programmmusik*, Mk II, 4. Quartal, 1903, 323–331, den Art. *Programm-Musik* im EinsteinL, Bln 1926, 504 b, den Art. *Program music* im HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, 606 a f., und den Art. *Programma, musica a* im *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musici*, hg. von A. Basso, *Il lessico*, Bd. IV, Turin 1984, 23 a). Entsprechend findet sich der Begriff auch im Zusammenhang mit einzelnen Komponisten, Genres oder Gattungen (vgl. etwa den Art. *Overture* im GroveD, Bd. II, London 1880, 623 a, die Personenart. *Janequin* im RiemannL, Lpz. 1882, 422 b, oder *Banchieri* in MGG, Bd. I, Kassel 1949–51, 1210, den Art. *Konzert*, MGG, Bd. VII, Kassel 1958, 1571, sowie den Art. *Orgelmusik*, MGG, Bd. X, Kassel 1962, 377).
Vereinzelt wird – vermutlich als Folge der ästhetischen Kontroverse seit Mitte des 19. Jh. – der Anspruch erhoben, die Gültigkeit des Begriffs im Blick auf jegliche Instrumentalmusik zu verallgemeinern. So will etwa W. Tappert mit seiner Aufzählung verschiedener Werke, angefangen bei der Antike (*Ueber Programm-Musik*, NZfM, Bd. 64, 1868, 345 a f., 349–352 a u. 357 f.), beweisen, „daß alle Musik, sobald sie nicht im unmittelbaren Dienste des erklärenden Wortes steht, nothwendig Programm-Musik sein muß, d. h. jedes Stück absolute Musik erfordert ein Programm um verstanden zu werden, und läßt ihrer viele zu" (358 a).

Gelegentlich begegnen in der Musikgeschichtsschreibung noch weitere Prägungen:

Programmkomposition: A. Hahn, Rezension von Wagners *Tannhäuser* (NZfM, Bd. 44, 1856), 105 b; Art. *Bruckner*, MGG, Bd. II (Kassel 1952), 377; H. H. Eggebrecht, Art. *Symphonische Dichtung*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, hg. von dems. (Mainz 1967), 927 a;
ouvrage à programme: A. Oulibicheff, *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Lpz. u. Paris 1857), 211;
Programmwerk: Art. *Ouvertüre*, MGG, Bd. X (Kassel 1962), 500; Art. *Symphonie*, MGG, Bd. XII (Kassel 1965), 1879;
Programmstück: M. Vancsa, *op. cit.*, 334; Art. *Couperin*, MGG, Bd. II, loc. cit., 1728; Art. *Froberger*, MGG, Bd. IV (Kassel 1955), 992; Art. *Klaviermusik*, MGG, Bd. VII, loc. cit., 1141;
program piece bzw. programmatic piece: Art. *Program Musik*, HarvardD, loc. cit., 605 a; Art. *Battaglia*, ibid., 80 a; Art: *Romanticism*, ibid., 650.

Auf den kompositionsgeschichtlichen Zeitraum der Instrumentalmusik bezogen begegnen häufiger die folgenden individuellen Gattungsbezeichnungen:

ouverture-programme: vgl. oben, I. (3);
Programmouvertüre: Art. *Ouvertüre* u. *Programm-Ouvertüre*, *Handlexikon d. Musik*, hg. von Fr. Bremer (Lpz. 1882), 532 a f. u. 569 b f.; Art. *Cesti*, MGG, Bd. II, loc. cit., 995; Art. *Ouvertüre*, MGG, Bd. X, loc. cit., 498 ff. u. RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (1967), 696 b;
programme overture: Art. *Symphonic poem*, New GroveD (London 1980), Bd. XVIII, 431 b;
Programmsymphonie: vgl. oben, I. (3); ferner Art. *Impressionismus*, MGG, Bd. VI (Kassel 1957), 1055; Art. *Stamitz*, MGG, Bd. XII, loc. cit., 1157; Art. *Symphonie*, ibid., 1844, 1853 u. 1891; Art. *Symphonische Dichtung*, ibid., 1908 ff.; Art. *Pastorale*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (1967), 714 a; Art. *Symphonie*, ibid., 925 b; Art. *Romantik*, *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, hg. von C. Dahlhaus u. H. H. Eggebrecht, Bd. II (Mainz 1979), 412 a; Art. *Symphonie*, *Das große Lexikon d. Musik*, hg. von M. Honegger u. G. Massenkeil (Freiburg i. Br., Basel u. Wien 1982), Bd. VIII, 60 a;
Program symphony: Art. *Program symphony*, HarvardD (Cambridge, Mass. u. London [2]1969), 698 u. New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), 659 b.

Trotz der häufigen Verwendung des Worts Programm im Zusammenhang mit symphonischer Musik ist Programmsymphonie nicht als vorrangige individuelle Gattungsbezeichnung anzusehen, da die kompositionsgeschichtliche Hauptströmung symphonischer Programmusik ebenso mit dem Begriff Symphonische Dichtung verbunden wird. Beide Begriffe werden teilweise synonym gebraucht (vgl. hierzu das Stichwort *Symphonische Dichtungen* im *Hwb. d. Tonkunst*, hg. von F. Riewe, Gütersloh 1879, 249, sowie im Art. *Deutschland* den von R. Gerber verfaßten Abschn. *Klassik*, MGG, Bd. III, Kassel 1954, 339). Demgegenüber erläutert W. Apel den Unterschied beider Bezeichnungen

durch die Verschiedenheit der dadurch bezeichneten mus. Formen:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1964): *Symphonic poem*... The term is usually restricted to compositions in one movement, while a programmatic composition which follows the scheme of the four-movement symphony is called program symphony (721 b).

Als weitere individuelle Gattungsbezeichnungen für Instrumentalmusik begegnen vereinzelt noch die folgenden Wortbildungen:

Programm-Sonate: W. Tappert, *op. cit.*, 342 b; Art. *Trio*, MGG, Bd. XIII (Kassel 1966), 684;
Programmsuite: Art. *Couperin*, MGG, Bd. II, loc. cit.; Art. *Gaultier*, MGG, Bd. IV, loc. cit., 1475;
Programm-Quartett: Art. *Streichquartett*, MGG, Bd. XII, loc. cit., 1579 u. 1588;
Programm-Ballade: Art. *Ballade*, *Das große Lexikon d. Musik*, loc. cit., Bd. I, 1978, 171 b.

Durch die gelegentlich anzutreffende Bezeichnung Programmchanson wird der historische Geltungsbereich des Worts Programm auf Werke der Vokalmusik ausgedehnt, wobei meistens Werke von Janequin angeführt werden (vgl. hierzu Art. *Battaglia*, MGG, Bd. I, 1407, Art. *Symbolik*, MGG, Bd. XII, 1799, Art. *Chanson*, *Das große Lexikon d. Musik*, loc. cit., Bd. II, 1979, 95 b; engl. program chanson bzw. programmatic chanson im Art. *Chanson*, HarvardD, Cambridge, Mass. 1964, 131 a, Art. *Program music*, ibid., 605 b f., Art. *Chanson*, New HarvardD, Cambridge, Mass. u. London 1986, 149 b).
Die Verwendung von Programmusik als musikhistorischer Begriff wird verschiedentlich kritisch reflektiert. So läßt F. Corder einer langen Aufzählung verschiedenster Werke aus mehreren Jahrhunderten die Bemerkung folgen:

Art. *Programme-Music*, GroveD, Bd. III (London 1883): It will be noticed, on regarding this catalogue, how much too extended is the application of the term ‚programme-music' in the present day (40 a); im gleichen Sinne äußert sich H. G. Hoke im Art. *Programmusik*, MGG, Bd. X, 1643.

Daher versuchen andere Autoren den historischen Geltungsbereich des Begriffs durch den Hinweis auf dessen wörtliche Bedeutung einzuschränken:

BremerL (Lpz. 1882), Art. *Programm-Musik*: Doch erst bei Beethoven, der die Ausdrucksfähigkeit der reinen Instrumentalmusik bis an die Grenze des Möglichen führte, kann von Programm-Musik in dem, dem Worte eigenen Sinne gesprochen werden. Er selbst hat den Inhalt einzelner seiner Werke... bestimmt in Worten angedeutet... Mit deutlicher Absicht haben jedoch erst die Componisten der neuromantischen Schule ihren Instrumentalwerken selbst solche Programme beigegeben; ... weshalb erst bei diesen Tondichtern von Programm-Musik im gegenwärtigen Sinne zu reden ist (569 b); ähnlich äußert sich H. Seeger im Art. *Programmusik*, SeegerL, Lpz. 1966, Bd. II, 307 a.

II. Gemäß der zweiten, weiter gefaßten Bedeutung von Programm ist der Begriff Programmusik AUSDRUCK EINES SOZIALGESCHICHTLICHEN WANDELS IM VERHÄLTNIS ZWISCHEN KOMPONIST UND REZIPIENT seit Beginn des 19. Jh. Die zunehmend individuelle Handhabung kompositorischer Normen läßt die Person des Komponisten mehr hervortreten. Zugleich erschwert dies teilweise die Allgemeinverständlichkeit der Werke und erfordert daher zusätzliche Erläuterungen. Die folgende Äußerung Fr. Liszts aus der Frühzeit seiner kompositorischen Laufbahn umschreibt die neuartige Rezeptionssituation, deren Aufarbeitung später häufig als Kontext des Worts Programm begegnet und zugleich eine mögliche Erklärung für dessen Etablierung im Musikschrifttum seit den 1830er Jahren bietet (vgl. oben, I. (3)):

Reisebriefe eines Baccalaureus d. Tonkunst (1837), in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. von L. Ramann (Lpz. 1881): Um diese Zeit schrieb ich mehrere Stücke... Das Publikum fand sie bizarr, unverständlich...
Insbesondere der Musiker... haucht in Tönen die zartesten Geheimnisse seiner Bestimmung aus... Da aber seine Sprache willkürlicher und unbestimmter ist als jede andere und... nur zu leicht sich den verschiedensten Auslegungen leiht, so ist es nicht unnütz..., wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige Skizze seines Werkes angibt und... die Idee ausspricht, welche seiner Komposition zur Grundlage gedient hat (129 f.);
B. Damcke, Rezension mehrerer Werke von H. Berlioz (AmZ XLIX, 1847): Oft, wenn man eben durch einen seiner schönen, edlen Gesänge... zu einem ruhigen Geniessen gelangt ist, wird man durch eine rhythmische Störung oder irgend einen ungewöhnlichen Effect demselben entrissen. Man fragt: „Was soll das bedeuten?", sucht im Programme die Erklärung, denkt nach, ist aber jedenfalls gestört und aus dem Zusammenhange gerissen (447);
Th. Uhlig, *Die natürliche Grundlage d. Instrumentalmusik im Hinblick auf Beethoven's Symphonien* (NZfM, Bd. 32, 1850): Die reine Tonkunst... verschmäht grundsätzlich jede Angabe des Inhaltes durch Ueberschrift, Motto, Programm oder Gedicht... Durch Unklarheit vieler Componisten über ihre Stellung zum Zuhörer sind... die merkwürdigsten Inconsequenzen zum Vorschein gekommen: hier Tonstücke mit ganz überflüssigen Worterklärungen, dort Tonstücke, welche weit über das beschränkte Gebiet der reinen Tonkunst hinausgreifen, und deren Componisten es dennoch verschmähten, in erklärenden Worten dem Zuhörer einen Leitfaden an die Hand zu geben (9 b f.).

Die öffentliche Darstellung von Individualität zeigt sich dabei nicht allein im Gebrauch kleiner mus. Formen als Ausdruck von Privatheit oder Intimität; sie wird als ambivalente Mischung aus dem Selbstbild des einsamen großen Künstlers und dessen öffentlichkeitsheischender Selbstinszenierung bevorzugt auch in der Beherrschung aufwendiger Klangmittel demonstriert. Dem im Wort Programm benannten Anliegen, Öffentlichkeit als

Forum direkt einzubeziehen, kann der Komponist daher auch durch die Wahl großangelegter symphonischer Formen entsprechen. Seine künstlerischen Ideen wiederum können durch die Tatsache ihrer öffentlichen Erläuterung als allgemeingültig erscheinen. Vor diesem Hintergrund wird der Wortgebrauch von Programm in den folgenden Ausführungen Fr. Brendels einsichtig:

F. Liszt's symphonische Dichtungen (NZfM, Bd. 49, 1858): Weiter herauf zur Neuzeit besteht der Fortgang in einem immer entschiedeneren Hervortreten der Subjectivität... Wir können... dasselbe auch bei den Liszt'schen Werken wahrnehmen. In meinem Bericht über die Leipziger Aufführung erwähnte ich wie Form und Vortragsweise und die gesammten Orchesterkräfte mehr und mehr dem subjectiven Ausdrucke sich anbequemen müßten, als eine Hülle erschienen für die künstlerische Persönlichkeit... Trotzdem liegt die erhöhte Bedeutung einer Persönlichkeit... immer nur in ihrer Erfüllung mit objectivem Inhalt. Entsteht daher die Frage, welches in diesen Werken die objective Seite sei, so erwidere ich, daß dieselbe hier durch den poetischen Vorwurf, durch das in Musik umgesetzte Programm ihre Vertretung findet. Das Programm ist das, was die Persönlichkeit mit dem Allgemeinen verknüpft, und die erstere erscheint sonach jetzt an sich selbst und als solche als Gefäß für das außer ihr liegende Allgemeine (135 b).

Als Erklärung dieser Entwicklung unter gesellschaftlichem Aspekt bietet H. H. Eggebrechts Feststellung, daß die „Symbiose von symphonischer Instrumentalmusik und als Programm kundgetaner dichterischer Idee... zugleich Rücksicht auf das sich ständig vergrößernde Publikum, den Öffentlichkeitsbezug symphonischer Musik" nimmt (*Symphonische Dichtung*, AfMw XXXIX, 1982, 230), eine Begründung, die ebenso für das Auftreten des Wortes Programm im sozialgeschichtlichen Kontext der symphonischen Musik gelten kann.
Rückschlüsse auf dieses so skizzierte gesellschaftliche Umfeld erlauben die genannten Einzelaspekte Individualität, Öffentlichkeit und Allgemeinheit, deren sich wandelndes Verhältnis zueinander als Kontext des Wortes Programm bzw. des Begriffs Programmusik nachweislich begegnet.

(1) Die Verwendung der Ausdrücke Programmusik oder programmatische Musik kann den HINWEIS AUF KONKRETE MUSIKALISCHE BEZÜGE ZUR PERSON DES KOMPONISTEN enthalten. In diesem Kontext versteht R. Schumann in seiner Besprechung von H. Berlioz' *Symphonie fantastique* (NZfM, Bd. 3, 1835; vgl. oben, I. (1)) unter Programm „Wegweiser" (50 a), die eine seiner Meinung nach indiskrete Form des öffentlichen Sprechens über innere Beweggründe beim Komponieren darstellen, und erläutert dazu:

Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Componisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben... Es besitzt der Mensch eine eigene schöne Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen... Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen; wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten (ibid).

Demgegenüber akzentuiert Fr. Liszt mit Programm gerade den Aspekt des konkreten Hinweisens, weil für ihn sich dadurch die „Möglichkeit... einer genauen Bestimmung des Seelenmomentes, der den Componisten zum Schaffen seines Werkes trieb...", ergibt (*Berlioz u. seine Haroldsymphonie*, NZfM, Bd. 43, 1955, 52 a). Hinsichtlich des Titels dieser Symphonie (*Harold en Italie*, von Berlioz in Anknüpfung an eine Heldengestalt des engl. Dichters Lord Byron gewählt), betont Liszt die enge Beziehung zwischen einer fiktiven, ideellen Person und der realen Person des Komponisten (ibid., 82 a f.). Seine bezeichnende Verkürzung des Titels zu *Haroldsymphonie* verknüpft als individuelle Werkbezeichnung den Namen eines konkreten außermus. Sujets mit einer mus. Gattungsbezeichnung in Analogie zur Verknüpfung des Worts Programm mit dem Wort Symphonie bzw. Musik zur allgemeinen Kennzeichnung der mus. Richtung. Bei Titeln dieser Art, wie *Manfred-Ouvertüre* (Schumann), *Faust-Symphonie* (Liszt), *Dante-Symphonie* (Liszt), wird durch den Eigennamen die Idee konkret benannt, auf deren Vorhandensein das Wort Programm allgemein hinweist. In derselben Tradition stehen Titel wie *Alpen-Symphonie* oder *Sinfonia domestica* (R. Strauss). Der im Wort Programm enthaltene Aspekt des konkreten Hinweisens dient daher auch als Kriterium zur Unterscheidung zweier Arten von Werktiteln:

RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, hg. von H. H. Eggebrecht (Mainz 1967), Art. *Ouvertüre*: In der Romantik entwickelte sich die Ouvertüre... zur eigengesetzlichen Natur- (Weber, Mendelssohn Bartholdy) und Seelenschilderung (R. Schumann, *Manfred*; Tschaikowsky, *Hamlet*); Berlioz verbindet beides (*Le roi Lear*), ebenso Wagner (*Faustouverture*)... Demgegenüber sind Kompositionen wie Brahms' *Tragische Ouvertüre* und *Akademische Fest-Ouvertüre*... durch ihre Titel von der romantischen Programmusik distanziert... (696 b f.).

Da die „Seelenschilderung" im Zusammenhang mit dem jeweiligen Individualstil eines der vorrangigen Sujets der als Programmusik bezeichneten Richtung bildet, verwenden einige Autoren das Wort Programm bzw. programmatisch im Blick auf jegliche Musik, die in irgendeinem Bezug zur Person des Komponisten gesehen wird:

M. Vancsa, *Zur Gesch. d. Programmmusik* (Mk II, 4. Quartal, 1903): Ich habe schon hervorgehoben, dass Beethoven zu wenig Theoretiker gewesen ist, um in der von ihm geschaffenen Ausdrucksmusik das Programmatische systematisch durchzuführen... Aber seine Musik wirkte so subjektiv, dass die Hörer... unwillkürlich dahin kamen, auch hinter den nicht programmatisch erklärten Werken den Vorwurf, den Gedankengang, die Empfindungen des Tondichters zu suchen (339).

Dementsprechend ist auch G. Mahlers Wortgebrauch zu verstehen, wenn er in einem undatierten Brief (vermutlich vom 20.11.1900) an M. Kalbeck sagt, daß für ihn „von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat, denkbar ist" (*Briefe*, Neuausg. von H. Blaukopf, Wien u. Hbg 1982, 254). Und auf den Aspekt des Ideellen bezogen äußert er, eine Formulierung des Kritikers A. Seidl aufgreifend, über seine eigene Musik, daß sie „schließlich zum Programm als letzter ideeller Verdeutlichung gelangt..." (Brief an Seidl vom 17. 2. 1897, ibid., 199).
Ebenso folgt aus dieser Begriffstradition die Verwendung von Programm bzw. programmatisch für Werke mit konkret autobiographischem Inhalt. In diesem Sinne bezeichnet L. Finscher B. Smetanas Rolle in der Gesch. des Streichquartetts als „Wendung eines Außenseiters auf dem Felde der Kammermusik zum bekenntnishaften Programm-Quartett, das wie bei Wolf mit der klassischen Quartett-Tradition radikal bricht und nur ihren Anspruch auf höchste Würde als Legitimation für die Aussprache des Allerpersönlichsten nützt" (Art. *Streichquartett*, MGG, Bd. XII, Kassel 1965, 1588). Häufig wird auch schon im Falle eines autobiographischen Hintergrunds einer Kompos., welcher nicht ausdrücklich benannt ist oder bewußt der Öffentlichkeit entzogen bleibt, von Programm gesprochen. Mit einem entsprechenden Verweis bemerkt beispielsweise C. Floros:

Das esoterische Programm d. Lyrischen Suite von Alban Berg, in: *Alban Berg. Kammermusik I*, Musik-Konzepte, H. 4 (München 1978): Damit ist... hinreichend geklärt, warum Berg sich über das Programm seines Werkes ausschwieg (45).

Wie H. H. Eggebrecht am Beispiel von Mahlers Wortgebrauch verdeutlicht, wird hier und bei Formulierungen wie „Smetanas 2. Quartett... verzichtet auf ausgesprochenes Programm" (Finscher, loc. cit.) oder Aufsatztiteln wie *Das geheime Programm d. Lyrischen Suite* (G. Perle, in: *Alban Berg. Kammermusik I*, loc. cit., 49) das Wort Programm durch nähere Bestimmungen ergänzt, die seine wörtliche Bedeutung unberücksichtigt lassen, indem sie ihr entgegenstehen oder sie überflüssig verdoppeln:

Symphonische Dichtung (AfMw XXXIX, 1982): Lateinisch programma heißt ‚schriftliche Bekanntmachung' (griech. prographé), und dementsprechend sollte von Programmusik nur dort die Rede sein, wo der Komponist das Sujet (die intendierte Bedeutung) seiner Instrumentalkomposition öffentlich bekannt gemacht hat. Wenn also Gustav Mahler sagt, es gäbe, „von Beethoven angefangen keine moderne Musik, die nicht ihr inneres Programm hat"..., so handelt es sich um einen uneigentlichen Begriff; gemeint ist hier von Mahler eine gedankliche Basis, ein Vorstellungsgehalt, ein „Empfindungsgang der Ideen", der gedankenmusikalisch zum Ausdruck gebracht, jedoch nicht programmusikalisch benannt ist (227 f.).

(2) Im Unterschied zu Termini, die allein die kompositorische Seite bezeichnen und reflektieren, richtet sich das Wort Programm bzw. Programmmusik darüber hinaus auf die Einbeziehung des Rezipienten im Rahmen einer literarisch gebildeten Musiköffentlichkeit. Unter anderem wird Öffentlichkeit als Aspekt eines Begriffsfelds bewußt, welches bereits bei Erläuterungen der Ausdrücke Tonmalerei oder malende Musik präsent ist, ohne daß dieser Aspekt hier schon mit einem spezifischen Begriff gefaßt wird. Er ist in Wörtern wie kundtun, Aufmerksamkeit lenken, andeuten, hinweisen, näher bestimmen enthalten, die im Kontext der genannten Wendungen in unterschiedlicher Weise auf Rezeption bezogen verwendet werden.
Die Rezeptionsebene erscheint somit im Umfeld der älteren Begriffe, die für sich genommen allein die kompositorische Seite benennen. J. G. Sulzer beispielsweise verbindet mit der als „Gemählde" bezeichneten Darstellungsform in der Musik zugleich eine zusätzliche Anforderung an das Rezipieren, durch die „die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird" (*Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, 2. veränderte Auflage, Bd. II, Lpz. 1792, 357 a):

Man kann diese Gemählde mit den falschen Gebehrden unwissender Redner vergleichen, wodurch sie uns alles vormahlen; die das Hohe und Tiefe, das Weite und Nahe, das Gerade und Krumme, durch die Bewegung ihrer Arme vorzeichnen. Es ist offenbar, daß durch solche kindische Künsteleyen die Aufmerksamkeit von der Hauptsache abgezogen und auf Nebensachen gelenkt wird (357 a f.); vgl. zum selben Sachverhalt die ähnliche Formulierung im Art. *Malerey* – „oder musikalische Gemälde" - im KochL (Ffm. 1802), 924.

Sulzers Vergleich mit dem Redner antizipiert die später mit dem Wort Programm benannte Form des konkreten Hinweisens oder Erläuterns.
Eine dtsch. Umschreibung von Programm begegnet in direktem Bezug zur Rezeptionsproblematik in dem mit „B." signierten Aufsatz *Ueber d. Gebiet u. d. Grenzen d. Musik* (Wiener allgemeine mus. Zeitung I, 1813):

Jede Melodie und Harmonie redet eine unbestimmte Sprache, und es findet sich in ihnen keine Composition

von Begriffen, wie in einem Gedicht oder Gemählde. Darum kann mit der Musik keine Geschichte erzählt werden, kein einziges Faktum wird durch Musik dem Hörer deutlich; und wenn einige Tonkünstler wirklich erzählen wollten, verkannten sie durchaus die Grenzen ihrer Kunst, und thaten wohl, auf gedruckten Zetteln die Zuhörer lesen zu lassen, was sie unmöglich hören konnten (269).

Im Zusammenhang mit dem Wort Programm wird häufig der Aspekt der gezielten Einbeziehung der Rezipienten eigens hervorgehoben:

R. Schumann, Besprechung von Berlioz' *Symphonie fantastique* (NZfM, Bd. 3, 1835): Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Symphonie denken soll (49 a);
Fr. Liszt, *Berlioz u. seine Haroldsymphonie* (NZfM, Bd. 43, 1855): Durch mehr oder minder zahlreiche Citate belegt, bleibt es... ein unwiderlegbares Faktum, daß seit langer Zeit das Programm auf dem Gebiet des Soloinstruments wie der Orchestercompositionen mehr und mehr festen Fuß faßt. Seit die Musik in allen Ländern einer allgemeinen Verbreitung genießt, seit sie durch ihre großen Feste Zusammenkünfte von Tausenden veranlaßt, unzertrennlich geworden ist von jeder öffentlichen Feier und jeder Erholung und Vergnügung des Privatlebens bis in die fernste Zurückgezogenheit des Einzelnen, hat sowohl das Publikum die Nothwendigkeit gefühlt, an einem Ariadnefaden durch ihre Labyrinthe geleitet zu werden, als auch die Künstler einsahen, ihn gewähren zu müssen... (39 b).

Verwendungen von Programmusik als Oberbegriff unterscheiden sich unter anderem darin, ob die jeweils damit gemeinte Form des gezielten Einwirkens auf die Rezeption dem genauen Sinn des Wortes Programm entspricht oder nicht. A. W. Ambros sieht in der 9. Symphonie Beethovens gerade noch nicht einen „Uebergang zu den Programm-Musiken", „eben weil sie lauter innerliche Vorgänge dadurch schildert, daß sie sie erregt, eben dadurch selbstverständlich wird, und ein sogenanntes Programm entbehren kann, ja, es nicht einmal dulden würde" (*Die Grenzen d. Musik u. Poesie*..., Lpz. 1855, 142 f.; ähnlich 177 f.). Demgegenüber faßt Fr. Brendel Beethovens Instrumentalmusik insgesamt schon unter den Begriff Programmusik:

Franz Liszt in Leipzig (NZfM, Bd. 46, 1857): Die Programmusik der neuesten Zeit ist motiviert durch die Geschichte der Kunst, und Beethoven hat derselben zuerst die volle Berechtigung erkämpft... In solcher Bestimmtheit des Ausdrucks besteht zwar nicht ganz allein nur das Wesen der Instrumentalmusik, denn gerade das in Worten Unfaßbare, das Unsagbare zu sagen, ist die andere große Seite derselben. Aber ebenso berechtigt ist jene, ja in der Gegenwart vorzugsweise am Ort... (103 b).

Für Ambros gehört Beethovens Musik dadurch, daß sie selbst in den Rezipienten Empfindungen „erregt" und somit ohne zusätzliche Erläuterungen „selbstverständlich" ist, nicht zur Kategorie der Programmusik. Brendel hingegen meint zwar mit „Bestimmtheit des Ausdrucks" dieselbe Art des Einwirkens auf die Rezipienten; dies genügt ihm aber schon als Merkmal, um von Programmusik zu sprechen. In Analogie zur Verwendung herkömmlicher Begriffe bezeichnet er damit primär kompositorische Sachverhalte, weswegen die Einbeziehung der Rezipienten als Aspekt, wie hier mit dem Wort „Bestimmtheit", nur indirekt im begrifflichen Umfeld präsent ist und auch nicht hinsichtlich ihrer Art und Weise im wörtlichen Sinn von Programm eingegrenzt wird.

Durch die vorrangige Wahl dichterischer Vorlagen zu den als Programmusik bezeichneten Werken wird die im Begriff mitbenannte Rezeptionshaltung öfter in Verbindung mit einer dementsprechend literarisch gebildeten Öffentlichkeit gesehen. Vor diesem Hintergrund konkretisiert R. Pohl in seiner Besprechung von Liszts *Faust-Symphonie* (NZfM, Bd. 57, 1862) durch Hervorhebung des Worts Programm die in Rede stehende Rezeptionshaltung mit dem Hinweis auf den Werktitel:

Liszt hat... den schwierigeren... Weg eingeschlagen, die Programm-Musik nicht als bloße Tonmalerei, und speciell im „Faust" nicht als Mittel zu Illustrationen oder Episoden, sondern im Sinne höherer poetisch-musikalischer Gestaltung mit Gleichberechtigung beider Faktoren aufzufassen (30 a);
Dem allgemeinen Verständnis dieses Werks kommt sehr zu statten, daß das „Programm" desselben fast unmittelbar schon durch den Titel gegeben ist. Was „eine Faust-Symphonie" im Allgemeinen bedeuten soll, weiß jeder Gebildete sofort... (30 b).

Im gleichen Kontext erörtert W. Lubosch am Schluß seines Aufsatzes *Zur Ästhetik d. symphonischen Dichtung* (Mk II, 1. Quartal, 1902/03) diese Rezeptionshaltung in Verbindung mit dem Wort Programm:

Hier könnten wir schließen, wenn es nicht zu wünschen wäre, der theoretischen Betrachtung eine praktische Wendung durch die Frage zu geben, wie wir uns als Hörer am besten einer symphonischen Dichtung gegenüber zu verhalten hätten, vor allem, was über den Gebrauch eines Programmes etwa zu sagen wäre. Wie oft hört man die Äusserung, eine symphonische Dichtung müsse „durch sich selbst" verständlich sein... Wohl gilt dies für die reine Symphonie; die symphonische Dichtung verzichtet indes nicht nur darauf, sondern verlangt gebieterisch die Bekanntschaft mit derjenigen Dichtung, deren reinmenschlichen Gehalt die Musik eben wiederzugeben beabsichtigt (333).

Genauere Rückschlüsse auf eine veränderte Zusammensetzung der Zuhörerschaft seit Beginn des 19. Jh. und eine ihr entsprechende Erwartungshaltung an die Komponisten lassen sich anhand der vorhandenen Belege des Begriffs Programmusik nicht ziehen. Die Tatsache, daß die Verknüpfung des Wortes Musik mit einem die Rezeption betreffenden Wort zum Oberbegriff für eine der Haupt-

strömungen der Kunstmusik des 19. Jh. wird, kann allerdings als Anzeichen für den Verlust ihrer gesellschaftlichen Selbstverständlichkeit angesehen werden. Durch das Wort Programm wird Öffentlichkeit automatisch unter dem Aspekt des Erklärens begriffen, was zugleich eine bereits gegebene Verstehensproblematik voraussetzt. Die Zusammensetzung des Begriffs Programmusik spiegelt sowohl einen ästhetischen als auch einen gesellschaftlichen Zwiespalt von Kunstmusik seit Beginn des 19. Jh. wider; dessen Lösung ergibt sich ästhetisch durch die Integrierung dichterischer Vorlagen in die mus. Konzeption und gesellschaftlich durch die Einbeziehung einer entsprechend gebildeten Zuhörerschaft.

(3) Der Gebrauch als kompositorischer Begriff einerseits und die wörtliche Bedeutung im Blick auf die Rezeptionsebene andererseits läßt Programmusik zum modernen OBERBEGRIFF FÜR TONMALEREI, TONDICHTUNG, SYMPHONISCHE DICHTUNG SOWIE NATIONALE, AUTOBIOGRAPHISCHE UND POLITISCHE MUSIK werden.
Als kompositorischer Terminus wird Programmusik teilweise noch gemeinsam mit den Bezeichnungen dieser Musikarten in die Kategorie von Begriffen, die verschiedene Formen der Verknüpfung von Musik mit Außermusikalischem benennen, eingereiht:

H. Hüschen, Art. *Musik*, MGG, Bd. IX (Kassel 1961): Das Nachahmungsprinzip gelangt vor allem in der Programm-Musik und in der Tonmalerei, die beide außermusikalische Gegenstände mit musikalischen Mitteln darzustellen suchen, zur Verwirklichung (990).

Die Verwendung von Programmusik als Oberbegriff geschieht öfter in Verbindung mit weiteren Wörtern, welche die spezifische Art des Einwirkens auf die Rezeption im Kontext der oben genannten Musikarten bzw. -gattungen bezeichnen. Im Art. *Symphonische Dichtung* des BremerL (Lpz. 1882) wird die Symphonische Dichtung als „Form... mit bestimmt ausgeprägtem und verdeutlichten dichterischen Inhalte" unter dem Begriff Programmusik gefaßt (696 b; vgl. hiermit A. W. Ambros' oben, I. (4), zit. allgemeine Definition von Programmusik als „Musik mit durch neben sie gestellte Worte eingeschränkter Ausdeutung").
In L. Finschers Charakterisierung von Smetanas erstem Streichquartett als einem „bekenntnishaften Programm-Quartett" (Art. *Streichquartett*, MGG, Bd. XII, Kassel 1965, 1588) ist die Rezeptionsebene indirekt präsent, und zwar im Zusammenhang mit einem Werk autobiographischer Musik. Auch hinsichtlich der im Werk enthaltenen nationalen Elemente spricht er von „programmatisch":

Smetanas Quartett... ist programmatisch in doppeltem Sinne, einmal als musikalische „Darstellung" von vier Kapiteln aus Smetanas Biographie, zum zweiten als Monument einer nationalen Kunstmusik, deren „Entdeckung" im letzten Satz selbst zum Gegenstand der Kompos. werden soll (ibid.).

L. Nonos Kompos. *Como una ola de fuerza y luz* (1972), ein Werk politischer Musik, wird von ihm selbst als Programmusik bezeichnet:

Einführungstext zu *Como una ola de fuerza y luz*, in: *Texte. Studien zu seiner Musik*, hg. von J. Stenzl (Zürich 1975): Programmusik? Nun, warum nicht? Wo der Titel in direktem Zusammenhang mit der klanglichen Struktur steht (144).

Mit dem Begriff Programmusik kennzeichnet Nono zugleich die Funktion des Titels (dtsch.: Wie eine Woge aus Kraft und Licht), durch den als Metapher für einen revolutionären Aufbruch die kompositorische Idee in Verbindung mit dem Botschaftscharakter des Werks verbalisiert und somit verständlich wird.
Den genannten Musikarten ist das Interesse an einer gezielten Form des Einwirkens auf die Rezeption gemeinsam. Die Betonung dieses Interesses durch die Verwendung von Programmusik als Oberbegriff erscheint im Kontext der folgenden Überlegungen R. Kókais historisch als Reflex auf das problematisch gewordene Verhältnis zwischen Komponist und Rezipient seit Beginn des 19. Jh. (vgl. oben, II. u. II. (2)). Kókai entwickelt diesen Aspekt aus Liszts Begriff einer „humanistischen Musik" (vgl. hierzu Fr. Liszt, *Über zukünftige Kirchenmusik* [Fragment 1834], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, hg. von L. Ramann, Lpz. 1881, 55 ff.):

Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken (Diss. Freiburg i. Br. 1933): Im Artikel „Über die Stellung der Künstler" zieht... Liszt auf Grund des politischen Inhaltes des Begriffs „humanistische Musik" folgende Folgerungen. „Wohl wäre es eine schöne, herrliche Aufgabe, die Stellung der Tonkünstler in unserem sozialen Leben genau und ausführlich festzustellen, ihre politischen, individuellen, religiösen Beziehungen auseinanderzusetzen, ihr Elend, ihre Mühsale und Enttäuschungen zu beschreiben und oh! den Verband immer blutender Wunden zu zerreissen und energischen Protest gegen die drückende Ungerechtigkeit oder schamlose Borniertheit... zu erheben..." (48); vgl. hierzu Fr. Liszt, *Gesammelte Schriften*, loc. cit., 5;
Eine... Folgerung der „humanistischen Musik" ist das Aufkommen der Idee einer Programmusik. Der Begriff „humanistische Musik" birgt nämlich die Möglichkeit eines Zusammengehens der Musik mit aussermusikalischen, d. h. politischen, literarischen, religiösen, philosophischen Substanzen schon in sich. Jedoch stellt sich Liszt die Frage, ob diese konkreten Beziehungen vom Menschen erfasst werden könnten,

ob die Kritik ... den dem Komponisten vorschwebenden Ideen ... das richtige Verständnis entgegenbringen werde (50 f.)

Kókais Aufzählung der „aussermusikalischen Substanzen" korrespondiert teilweise mit den Inhalten der oben genannten Musikarten. Ihre Einordnung unter den Begriff „humanistische Musik" legt zugleich die Erwägung nahe, letzteren als Vorläufer des Begriffs Programmusik anzusehen.

III. Durch die Ausweitung der im 18. Jh. einsetzenden Diskussion um die Tonmalerei zur Kontroverse zwischen grundsätzlich verschiedenen Musikanschauungen seit Beginn des 19. Jh. wird Programmusik zu einem ZENTRALEN TERMINUS DER MUSIKÄSTHETIK.
Bis Mitte des 19. Jh. gibt es für die neue, von H. Berlioz ausgehende Musikrichtung keinen eigenen zutreffenden Begriff (vgl. oben, I. (4)). Der Begriff Tonmalerei umfaßt nicht die Einbeziehung poetischer Ideen; der dies zwar implizierende Begriff Tondichtung benennt ebensowenig wie Tonmalerei die Tatsache einer verbalen Erläuterung kompositorischer Ideen; er charakterisiert zudem die allgemein gültige Ästhetik des 19. Jh. und wird daher auch von Komponisten für sich in Anspruch genommen, die ihren Werken keine zusätzlichen Erläuterungen beigeben (vgl. oben, I. (3)). In Ermangelung eines zutreffenden, die gewandelte Rezeptionssituation berücksichtigenden Begriffs werden mit dem Begriff Tonmalerei vor allem die neu hinzukommenden kompositorischen Verfahrensweisen des 19. Jh. bezeichnet und mit dem Begriff Tondichtung in die allgemeine Ästhetik eingebettet.

(1) In der Unterscheidung zwischen objektiv nachahmender und subjektiv empfindender Tonmalerei sind ZWEI VERSCHIEDENE SINNGEBUNGEN des Begriffs Programmusik angelegt, durch welche die mit ihm bezeichneten ästhetischen Richtungen entweder als abhängige oder als eigenständige Kunstformen bewertet werden. Diese Unterscheidung wird häufig in Anlehnung an J. J. Engels Schrift *Über mus. Malerei* (Bln 1780, in: *Schriften*, Bd. IV, Bln 1802) getroffen. Engel unterscheidet das *„Malen"* („das *Objective* darstellen") vom *„Ausdrücken"* („das *Subjective* darstellen" [327]). Die Formulierung „das *Subjective* darstellen" bezieht sich dabei gleichermaßen auf das Darstellen eigener wie fremder subjektiver Empfindungen angesichts eines Objekts (327 ff.). Engel ergänzt seine Unterscheidung um die weitere zwischen *„homogenen"* Empfindungen, die dem Darzustellenden abbildhaft entsprechen, und *„heterogenen"* Empfindungen, die durch das Darzustellende ausgelöst werden, ohne ihm jedoch abbildhaft zu entsprechen (332 ff.). Sein Hinweis, daß sowohl das Malen als auch das Ausdrücken, insofern sich beide als Darstellungsformen auf Objekte richten, im Blick auf Musik insgesamt unter dem Begriff Malerei gefaßt werden (327), antizipiert schon das spätere Problem im Gebrauch des Begriffs Programmusik. Engels Skepsis gegenüber der Tonmalerei insgesamt (vgl. 325 f. u. 329) wird dort, wo sie nicht ungeteilt übernommen wird, zuungunsten der objektiven Tonmalerei differenziert (vgl. den Art. *Malerey* im KochL, Ffm. 1802, 924 f., und den Art. *Malerei* im GathyL, Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835, 265 a).
Dies prägt, häufig in Verbindung mit einem ästhetischen Werturteil, zwei verschiedene Sinngebungen des Begriffs Programmusik. So unterscheidet A. W. Ambros zwar Programmusik von Tonmalerei, meint aber mit beiden Begriffen eine an Äußeres gebundene Musik, die nicht „Bilder aus dem Seelenleben in geordneter innerlich zusammenhängender Folge vor uns aufrollt" (*Die Grenzen d. Musik u. Poesie* ..., Lpz. 1855, 142). Und im Zusammenhang damit bezeichnet für ihn Programmusik hinsichtlich der mus. Form eine abhängige Kunstform, wenn er am Beispiel von Berlioz' *Symphonie fantastique* und *Romeo und Julia* erläutert:

So ist also hier das Programm ... unentbehrlich ..., weil die Composition wie im Ganzen so im Einzelnen ihre Rechtfertigung nicht mehr in sich selbst findet, sondern sich an ein außer ihr Gelegenes anlehnt (143 f.).

Im Unterschied dazu verstehen andere Autoren unter Programmusik auch die Darstellung innerer Vorgänge im Rahmen einer neuartigen, gleichwohl eigenständigen mus. Form. Gemäß diesem Verständnis kann die Darstellung objektiver Vorgänge als Mittel einbezogen sein, so daß Programmusik als Oberbegriff Tonmalerei mit einschließt, oder es kann allein die Darstellung subjektiver Vorgänge gemeint sein, was tendenziell zur Abgrenzung gegen den Begriff der Tonmalerei führt:

Fr. Brendel, *Franz Liszt in Leipzig* (NZfM, Bd. 46, 1857): Ein ... Gesichtspunkt, den ich aufzustellen habe, betrifft das Wesen der Programmmusik ... Nur das Eine ist im Auge zu behalten, daß die schildernde, malende Musik keine blos äußerliche und auf Aeußerliches gerichtete sei, im Gegenteil, daß darin zugleich eine tiefere geistige Bedeutung sich kundgebe (103 b);
ders., *F. Liszt's symphonische Dichtungen* (NZfM, Bd. 49, 1858): Die Hauptsache ist, daß die neue Form als künstlerisch schön, in ihrer Beziehung zum Inhalt als psychologisch wahr erscheint ...
Allerdings – ich wiederhole was ich soeben schon am Schlusse des Abschnittes über Programmmusik gesagt habe ... – ist in der neuen Weise, nicht so wie in der alten, dieselbe Sicherheit gegeben für untergeordnete Talente,

etwas Leidliches, mit dem Schein der Berechtigung Täuschendes, herzustellen. In der alten Form konnten Symphonien geschrieben werden, die... näher betrachtet doch nur Schablonenarbeit waren... Ein Glück für die Kunst ist es, wenn diese musikalische Flickschneiderei aufhört und jene Tonsetzer... nicht mehr sich und Andere mit Symphonien zu täuschen versuchen, die keine innere Berechtigung haben (86 b);
L. Köhler, *Liszt's symphonische Dichtungen* (NZfM, Bd. 58, 1863): Programmmusik muß... als Gattung die entschiedenste Berechtigung haben; sie muß aber als solche gut sein. Liszt's Programm-Motive sind mir alle so eigenthümlich als musikalisch naturgemäß erschienen, sie haben ästhetischen und menschlichen Gefühlsgehalt... (78 a);
R. Louis, *Franz Liszt u. d. Problem d. Programmmusik* (Mk I, 1902): Obgleich... die Programmmusik als solche und im weitesten Sinne des Wortes genommen gewiss nichts Neues ist, so war doch die Art und Weise, wie diese Richtung zuerst im Anfang des vorigen Jahrhunderts auftrat und gepflegt wurde, so ganz anders und verschieden von all dem, was ihr Ähnliches vorangegangen war...
Die frühere Programmmusik war nie mehr als eine harmlose unterhaltsame... Spielerei... Im besten Falle... wird man es nur mit dem zu thun haben, was man „musikalische Malerei" genannt hat. Während beim modernen Programmmusiker alle Tonmalerei lediglich Ausdrucks*mittel* ist, erblickt der ältere Programmmusiker in ihr recht eigentlich den hauptsächlichsten, ja den einzigen *Zweck* seines künstlerischen Bestrebens (1529 f.);
Alle Dinge, soweit sie überhaupt unser Interesse zu erregen vermögen, haben eine Seite, mit der sie uns gefühlsmässig afficieren: diese Seite ist es, die der Programm-Musiker hervorkehrt... Alles was er ergreift, wird vom echten Musiker sozusagen anthropomorphisiert und subjektiviert (1537).

Die zwei Sinngebungen des Begriffs Programmusik gelten somit der Herausbildung ästhetischer Kriterien sowie einer daraus gefolgerten Abgrenzung musikhistorischer Epochen. Dementsprechend faßt M. Vancsa unter Programmusik eine „realistische" und eine „idealistische" Richtung (*Zur Gesch. d. Programmmusik*, Mk II, 4. Quartal, 1903, 413). Nach vergleichbaren Kriterien charakterisiert W. Apel im HarvardD (Cambridge, Mass. 1944) im Art. *Program music* allgemein eine musikhistorische Entwicklung:

In the development of program music, a general trend leading from the pictorial to the psychological can be seen (605 b).

(2) Als Kompositum ist Programmusik kennzeichnend für das im 19. Jh. zentrale Wechselverhältnis zwischen Poesie und Musik. Die im Begriff des Poetischen bezeichnete Mischung aus unbegrifflichen ästhetischen Ideen und deren Verbalisierung wird mit dem Wort Programm zugunsten letzterer akzentuiert. Dabei tritt die andere Möglichkeit, Poesie und Musik, trotz ihrer verschiedenen Mittel, hinsichtlich der ihnen zugrundeliegenden ästhetischen Ideen gleichermaßen als begriffslose Künste zu bezeichnen, in den Hintergrund. Hierin sieht H. H. Eggebrecht den Unterschied des Begriffs Programmusik gegenüber dem Begriff Symphonische Dichtung:

Symphonische Dichtung (AfMw XXXIX, 1982): Der von Franz Liszt 1854 geprägte Gattungsname Symphonische Dichtung soll besagen, daß hier die symphonische Musik selbst eine „Dichtung" ist...
Wie aber ist das zu verstehen, da doch die Musik als Instrumentalmusik ihrem Material und Wesen nach eine ästhetische Mitteilung ist jenseits der Sprache mit ihren Begriffen, während die Dichtung ihrem Material und Wesen nach eine ästhetische Mitteilung ist mittels der Sprache und ihrer Begrifflichkeit?...
Trotz dieses prinzipiellen Unterschiedes... soll nach Liszts Vorstellung die Symphonische Dichtung etwas so Wesentliches mit der sprachlichen Dichtung gemeinsam haben... Dies Wesentliche und Gemeinsame ist – im ästhetischen Vokabular damaliger Zeit – die künstlerisch auszudrückende Idee...
Die Ideen sind als Gedanken ansprechbar, umschreibbar, benennbar. Aber in ihrer künstlerischen Seinsweise existieren sie jenseits der Begriffe (223 f.);
Das entscheidende, das konstitutive Moment der symphonischen Dichtung ist die sprachliche Benennung der symphonisch auszudrückenden und ausgedrückten Idee, d. h. das – wie man es nannte – Programm...
Der Unterschied zwischen ‚Programmusik'... und ‚Symphonische Dichtung' liegt terminologisch und das heißt hier ästhetisch konzeptionell darin beschlossen, daß im Begriff Programmusik der Widerspruch zwischen der Begriffslosigkeit der Musik und der Begrifflichkeit des Programms unaufgelöst stehenbleibt..., während jener Widerspruch im Namen Symphonische Dichtung von der ästhetischen Konzeption her aufgelöst ist... (227 f.).

Manche Autoren, die im Blick auf die romantische Musikästhetik versuchen, Programmusik als vereinbar mit der Auffassung von der Unbegrifflichkeit des Musikalisch-Poetischen hinzustellen, neigen dazu, die im Wort Programm benannte Verbalisierung zu schmälern oder zu umgehen:

Fr. Brendel, *F. Liszt's symphonische Dichtungen* (NZfM, Bd. 49, 1858): ... wenn ich früher als Grundsatz aufstellte, das Programm dürfe nur als eine *Zugabe* erscheinen, eben um eine größere Bestimmtheit für die Vorstellung herbeizuführen, so möchte ich dasselbe jetzt sogar als bis auf einen gewissen Grad zum Kunstwerk selbst gehörig betrachten und darum zulässig finden, wenn durch dasselbe... eine noch innigere Einheit von Poesie und Musik... herbeigeführt wird (86 a);
A. Kullak, *Das Mus.-Schöne. Ein Beitr. zur Aesthetik d. Tonkunst* (Lpz. 1858): Die Programmenmusik hat von der Poesie den Gedanken, aber nicht mehr das Wort (257);
F. Dräseke, Besprechung von Liszts *Dante-Symphonie* (NZfM, Bd. 53, 1860): Wie wir gesehen, basirt nämlich alle Musik, auch die symphonische, auf der *Stimmung*.

Von ihr also hat der Tonkünstler auszugehen... Will er nun... die poetische Idee in den Bereich der Tonkunst ziehen, Programm-Musik schaffen, so muß er bedacht sein, die Stimmung zu Bildern zu verkörpern, letztere zu Gedanken zu vergeistigen (194a).

Dräseke bezieht wie Kullak die „Gedanken" mit ein, läßt aber offen, ob es sich um musikalische oder wortsprachliche Gedanken handelt, und ferner, ob er mit Programm deren öffentliche Verbalisierung meint.
Diese terminologische Unschärfe weitet A. Reichel zusätzlich aus, wenn er unter Programmusik „alle Verbindungsmöglichkeiten von Musik und Poesie... von der absoluten Musik bis zum Liede" versteht (*Das Grenzgebiet d. Musik u. Poesie*, Mk VI, 4. Quartal, 1906/07, 133).
Demgegenüber betonen andere Autoren gerade den Aspekt der Verbalisierung, um ihn als unvereinbar mit dem Poetischen hinzustellen. I. Jeitteles nennt mit den Wörtern „hochpoetisch" und „Genie" eine für ihn wesentliche Voraussetzung für die „Allgemeinheit" einer Musik und sieht im Versuch, deren Aussage mit Hilfe von „verengenden Benennungen" oder durch „Programme" „faßlicher zu machen", einen Widerspruch (*Aesthetisches Lexikon*, Wien 1839, Bd. II, 363).
Nach vergleichbaren Kriterien präzisisiert Kullak seinen zunächst ungenau belassenen Begriff von Programmusik:

op. cit.: Dies ist die eigentliche Programmenmusik in ihrem wirklichen Begriffe, wenn die Musik wesentlich nach dem außer ihr liegenden Gehalte geformt, empfunden und mit demselben erfüllt wird, wo sie ohne den Schlüssel desselben zwar immer, denn dies bleibt der Musik eigen, ein wunderbar Anziehendes bleibt, aber des wahren Verständnisses doch entbehrt... Die Schattenseite des Schönheitsbegriffs ist auch hier eine ähnliche wie bei der Vocalmusik; die Poesie kommt zu kurz, die Musik übernimmt etwas nur theilweise Erreichbares, die Verbindung beider ist kein organisch Ganzes, das reine Gefühl wird mit Verstandesoperationen versetzt (267f.).

Strittig ist demnach nicht der Begriff des Musikalisch-Poetischen, sondern die Frage, ob die im Wort Programm benannte rationale Form der öffentlichen Bekanntgabe ästhetischer Ideen damit vereinbar ist.

(3) Die Erweiterung der speziellen Bezeichnung symphonie à programme zum allgemeinen Begriff Programmusik einerseits und die Übertragung der philosophischen Kategorie des Absoluten speziell auf die Musik andererseits ermöglicht die ENTGEGENSETZUNG DER BEGRIFFE PROGRAMMUSIK UND ABSOLUTE MUSIK ZUR KENNZEICHNUNG ZWEIER ÄSTHETISCHER POSITIONEN seit Mitte des 19. Jh. R. Wagners Begriff einer absoluten Musik, von ihm abwertend gemeint in Analogie zu L. Feuerbachs Kritik an Hegels spekulativem Denken als einer absoluten Philosophie (vgl. hierzu C. Dahlhaus, *Die Idee d. absoluten Musik*, Kassel 1978, 26), setzt sich gleichwohl als Terminus zur Benennung der reinen Instrumentalmusik sowie der mit ihr verbundenen ästhetischen Position durch. Die Prägung des Begriffs Programmusik zur Kennzeichnung der anderen Position liefert dem Vokabular der ästhetischen Kontroverse das ergänzende Stichwort.
Wagner definiert mit „Programmmusik" eine Musik, die ein „dichterisches Motiv" hat, und benennt damit zugleich die Tatsache eines außermus. Bezugs (*Ein Brief von Richard Wagner über Franz Liszt*, NZfM, Bd. 46, 1857, 160bf.). Dieser prägt seiner Meinung nach jegliche Musik in irgendeiner Form und bildet somit eine ihrer grundsätzlichen Bedingungen, zu welcher der Begriff einer absoluten Musik eine für ihn unzulässige Gegenüberstellung bedeutet:

Nichts ist (wohlgemerkt! für seine Erscheinung im Leben) weniger absolut, als die Musik, und die Verfechter einer absoluten Musik... hätte man... nur aufzufordern, uns eine Musik außerhalb der Form zu zeigen, die sie der körperlichen Bewegung oder dem Sprachverse (dem kausalen Zusammenhange nach) entnahm (ibid.).

Wagner verbindet mit dem Ausdruck absolute Musik gar keine real existierende Musik, sondern eine nicht zu verwirklichende Musikanschauung.
Für die Gegner Wagners und Liszts bezeichnet Programmusik einen Sonderfall, den sie als allgemeine Bestimmung von Musik entschieden ablehnen. Dementsprechend stellt E. Hanslick bei der Frage nach der „Berechtigung der Programm-Musik" die grundsätzliche Bedingung, „daß die Musik, allem Titel und Programm zutrotz, denen sie ihre Färbung leiht, doch immer auf ihren eigenen Gesetzen ruhe, specifisch musikalisch bleibe, so daß sie auch ohne Programm einen in sich klaren selbstständigen Eindruck mache" („*Les préludes*". *Symphonische Dichtung für großes Orchester von Franz Liszt* [1857], in: *Aus d. Concert-Saal. Kritiken u. Schilderungen aus d. letzten 20 Jahren d. Wiener Musiklebens* [= *Geschichte d. Concertwesens in Wien*, Bd. II], Wien 1870, 118f.). Gemäß dieser Gegenüberstellung bezeichnen die Begriffe Programmusik und absolute Musik zwei real existierende Musikarten. So bestimmt R. Musiol eine Symphonische Dichtung hinsichtlich ihres Programms in Abgrenzung zum Begriff absolute Musik unter dem Begriff einer „pendenten Musik" (*Absolute Musik*, NZfM, Bd. 69, 1873, 429). Durch die Entgegensetzung zum Begriff absolute Musik sowie dessen Übersetzungen bzw. Bedeutungen als losgelöste, unabhängige oder selbständige Musik wird der Begriff Programmusik somit

unter dem Aspekt der Abhängigkeit, Unselbständigkeit verwendet (vgl. hierzu den Art. *Absolute Musik* im RiemannL, Lpz. 1882, 5a f., und den Art. *Program music* im HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, 604a).
Im Sinne dieser Gegenüberstellung werden Programmusik und absolute Musik als Oberbegriffe zur prinzipiellen Unterscheidung von Musikarten in der Musikgeschichtsschreibung gebräuchlich. So charakterisiert etwa R. Louis das Neuartige bei Berlioz:

Franz Liszt u. d. Problem d. Programmmusik (Mk I, 1901/02): Was nun Berlioz... von seinen Vorgängern... unterscheidet, das ist... der Umstand, dass er als Instrumentalkomponist ausschliesslich Programmmusiker ist. Denn hatten jene entweder nur gelegentlich einmal eine Abschweifung aus dem Reiche der absoluten in das der Programmmusik gemacht, ...so war der geniale Franzose der erste prinzipielle Programmmusiker... (1528 f.).

Das mit der Entgegensetzung der Begriffe verbundene Unterscheidungskriterium der Abhängigkeit oder Unabhängigkeit gilt auch dort, wo von der Sache her Berührungspunkte zwischen Programmmusik und absoluter Musik gesehen werden (vgl. hierzu beispielsweise die Diskussion um das nachträgliche Unterlegen von Programmen bei Werken der reinen Instrumentalmusik etwa bei H. G. Hoke, Art. *Programmusik*, MGG, Bd. X, Kassel 1962, 1644, oder bei W. Schuh, Art. *Strauss, R.*, MGG, Bd. XII, Kassel 1965, 1487).

(4) In seiner wörtlich verstandenen Bedeutung wird Programm bzw. Programmusik zum STICHWORT IN DER KONTROVERSE ÜBER BEGRIFFSLOS UNBESTIMMTE UND BEGRIFFLICH BESTIMMTE REZEPTION. Programm als öffentliche Bekanntmachung einer Idee impliziert in der Regel eine rationale Form der Verbalisierung, was sich in Umschreibungen des Wortes etwa als Erläuterung zum „Plan" einer Kompos., als „Wegweiser" (Fr.-J. Fétis u. R. Schumann, Besprechungen von H. Berlioz' *Symphonie fantastique*, NZfM, Bd. 2, 1835, 201a, u. NZfM, Bd. 3, 1835, 49a u. 50a) oder „Gedankenfaden" (E. Krüger, *Eindruck u. Ausdruck*, AmZ L, 1848, 820) zeigt. Gegen den so bezeichneten rationalen Aspekt wird häufig die mit dem romantischen Musikbegriff assoziierte Ebene des Gefühls, des Unbegreiflichen, Unbestimmten oder Vieldeutigen abgegrenzt. Diese Gegenüberstellung begegnet in Begriffspaaren wie bestimmt/unbestimmt, eindeutig/vieldeutig, Verstand/Gefühl. So verwendet B. Damcke in einer Rezension mehrerer Werke von H. Berlioz (AmZ XLIX, 1847) das Wort Programm im Zusammenhang mit Rezeptionsschwierigkeiten beim Anhören der Musik Berlioz' und fügt ergänzend zu:

Es ist so schwer, in der Musik auf Gefühl und Verstand gleichzeitig zu wirken (447).

Gemessen an einer Auffassung von Musik als allgemein, vieldeutig und unbestimmt wird die rationale Form des Erläuterns häufig als Beschränkung der Phantasie beziehungsweise als Steuerung der Rezeption empfunden. Im Zusammenhang mit Programm wird etwa von Musik, deren Inhalt in einem „Plane... vorgezeichnet" (Fétis, loc. cit.) ist, gesprochen; die häufig damit verbundene negative Bewertung ist in Wendungen wie „octroyirte Musik" (Krüger, *op. cit.*, 819) präsent.
Mit ähnlichem Vokabular äußert L. Schiedermair seine Ansicht zu mus.-poetischen Assoziationen bei G. Mahler:

Gustav Mahler als Symphoniker (Mk I, 1901/02): Eigene Erlebnisse, Erregungen und Eindrücke werden in poetischem Gewande versinnbildlicht. Doch es wäre völlig irrig, die Durchführung allgemeiner Gedanken und Anregungen mit der Darlegung bestimmter, engbegrenzter Vorgänge zu verwechseln. Mahler rückt die Symphonie unserer Zeit noch mehr als Richard Strauss vom Wege der eigentlichen Programm-Musik weg.
Mahler ist ein Feind der sorgfältig analysierenden und erläuternden Programme und Programmbücher...
Es gilt wohl der Grundsatz: man lasse dem Hörer seine eigenen Gedanken über das aufgeführte Werk, und zwinge die Phantasie nicht in die Fessel (508); vgl. im Zusammenhang mit Programm unter dem Aspekt der Rezeptionssteuerung auch den Wortgebrauch von to suggest im Engl. bei Fr. Corder, Art. *Programme-music*, GroveD, Bd. III, London 1883, 34a f., sowie im Art. *Program music*, HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, 604b.

Demgegenüber bewertet beispielsweise Fr. Brendel den mit dem Begriff Programmusik assoziierten rationalen Aspekt positiv als Kennzeichen einer über das bloß Gefühlshafte hinausgehenden Rezeption:

F. Liszt's symphonische Dichtungen (NZfM, Bd. 49, 1858): So ist auch von Dem, der jetzt noch gegen Programmmusik im echten und wahren Sinne sich erklärt, zu sagen, daß er die gesammte Entwickelung der neueren Musik nach dieser Seite hin nicht verstanden habe... Das Bedürfnis, Empfindungseindrücke sich zum Bewußtsein zu bringen, liegt in der Natur des menschlichen Geistes überhaupt, speciell aber ist es unserer Zeit eigenthümlich... In diesem Sinne ist das Programm lediglich ein Anknüpfungspunct für die Vorstellung. Der Musik bleibt die Eigenthümlichkeit, das durch Worte Unsagbare auszudrücken, ihre schönste, größte Seite. Aber das ganz Unbestimmte soll durch das Programm fixirt, die umherschweifende Phantasie auf ein bestimmtes Object geleitet werden... (85b f.).

Die Verschiedenheit beider Rezeptionsauffassungen drückt sich auch in der Gegenüberstellung der Begriffe Programmusik und absolute Musik aus. Im folgenden Zitat erscheint dabei die Anbindung des Worts Musik an das Wort Programm sinnfällig im Kontext einer als laienhaft eingestuften Rezep-

tion mit Hilfestellung, so wie die Ergänzung des Worts Musik durch das Attribut absolut ausgenutzt wird im Blick auf eine als sachverständig eingestufte Rezeption ohne Hilfestellung. Anknüpfend an E. Hanslicks Schrift *Vom Mus.-Schönen* (Lpz. 1854) schreibt G. Kunkel:

Die Programmmusik u. Raff's Lenorensymphonie (NZfM, Bd. 71, 1875): Hanslik resumirt in der gedachten Schrift: „Der geistige Gehalt, jene unbestimmten Gefühle... verbindet im Gemüthe des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen anderen großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigene Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall..." ... Diese These dürfte etwa im Allgemeinen den Standpunkt abgeben, den der musikalisch Durchgebildete beim Anhören eines symphonischen Werks – einer sogenannten absolut reinen Tonschöpfung im Gegensatz zur Programmmusik – einnimmt... Wie steht es aber mit dem Nichtmusikverständigen?... Ganz außer Frage steht es..., daß die zuletzt angedeutete Kategorie von Kunstfreunden... für Aufführungen von Programmmusik in fast allen Fällen nur dankbar sein wird (65b); vgl. hierzu auch Hanslick, *op. cit.*, 104.

Die Ambivalenz zwischen begriffslos unbestimmter und begrifflich bestimmter Rezeption sieht H. H. Eggebrecht in der Zusammensetzung des Begriffs Programmusik mit ausgedrückt. Daher fügt er seiner Feststellung, daß „im Begriff Programmusik der Widerspruch zwischen der Begriffslosigkeit der Musik und der Begrifflichkeit des Programms unaufgelöst stehenbleibt", die Bemerkung hinzu, daß „der ästhetische Einwand einer unzulänglichen Vermischung zweier Mitteilungsarten hier möglich" sei (*Symphonische Dichtung*, AfMw XXXIX, 1982, 228).

(5) Zur Abgrenzung ästhetischer Positionen wird Programmusik als PROVOZIERENDES SCHLAGWORT verwendet. C. Dahlhaus zufolge „wurden durch die Schlagworte... lediglich abstrakte Extreme markiert, während die musikalische Wirklichkeit... aus ungezählten Übergängen zwischen absoluter und Programmusik bestand, deren Klassifikation eine überflüssige Pedanterie wäre" (*Zwischen absoluter u. Programmusik*, in: *Musik – zur Sprache gebracht*, hg. von dems. u. M. Zimmermann, Kassel u. München 1984, 285).
Die Ausnutzung als negativ gebrauchtes Schlagwort erhellt unter anderem aus Metaphern, in denen, analog zur Anbindung des Worts Musik an das Wort Programm, Bilder der Unfreiheit, der Verstümmelung oder der mißglückten Vermischung beschworen werden. Sie beziehen ihre Aussagekraft oft in Entgegensetzung zu Vorstellungen von Freiheit und Reinheit, die sich mit dem Begriff absolute Musik verbinden. So äußert beispielsweise Th. Scheffer:

Programm-Musik (Mk IX, 1. Quartal, 1909/10): Programm-Musik tritt an ihre Kunst von außen heran und sucht nun möglichst vertiefend einzudringen; die absolute Musik gestaltet organisch von innen... (72);
Solange die Programm-Musik... nicht über ihre ihr zukommende, völlig berechtigte Nebenexistenz hinausstrebte, ... so lange geht sie mich hier gar nichts an, da sie hier nicht die eigentliche Domäne der Musik vergewaltigt (73).

Das Vokabular eines klinischen Sprachgebrauchs propagandistisch aufgreifend, verwendet Scheffer den Begriff Programmusik wie den Namen einer Krankheit, wenn er von „Symptomen", „,Anfällen'", von einem „spätkulturellen Auswuchs" oder einem „Moloch..., der... drohend über dem ganzen Musikschaffen unserer Tage liegt", redet (72 f.). Vermutlich in Anspielung auf die Zusammengesetztheit des Begriffs ergänzt er ihn durch Anführungstriche, um das Uneinheitliche hervorzuheben, welches ihm als Kennzeichen modernen Zeitgeistes gilt:

Bei Liszt und Berlioz liegt die Sache allerdings noch wesentlich milder. Erstens waren sie Genies, die etwas zu sagen hatten und infolgedessen auch ihre Sprache sprechen durften; zweitens lag diese musikalische Überschweifung aller natürlichen Grenzen in ihrer romantischen Veranlagung... Bis zu diesem Punkte der „Programm-Musik" kann man ja noch schließlich mitgehen, so bedenklich auch die Perspektiven sind. Bei der Kompliziertheit unserer modernen Seele, die den Einflüssen und Einströmungen ungezählter sogenannter Anregungen schutzlos offen steht, mag es ja im innersten Lebenskern unvermeidlich sein, in geringerer Konzentration die Grenzen aller Gebiete zu verwischen und die Inhalte zu vermischen... (74).

Ebenfalls im abwertenden Sinne bezeichnet Fr. Chrysander mit Programmusik eine der Richtungen, die sich für ihn aus den „Folgen der Entartung der Instrumentalmusik" ergeben (*Instrumentalmusik*, in: Leipziger Allgemeine Mus. Zeitung VII, 1872, 121 f.).
Im Blick auf die negativen Empfindungen, die der Begriff offenbar auslöst, sieht M. Vancsa den Erfolg der Bemühungen von Berlioz, Liszt und auch Schumann darin, „dass man sich an programmatische Musik in dieser Zeit immer mehr gewöhnte, trotzdem der Name ein Kampfname war, der auf viele Leute wie ein Popanz wirkte" (*Zur Gesch. d. Programmmusik*, Mk II, 4. Quartal, 1903, 412; vgl. hierzu auch R. Pohl, Nachruf auf H. Berlioz, NZfM, Bd. 65, 1869, 113 b).
Entsprechend karikiert R. Wagner diese Wirkung des Begriffs, wenn er den Lesern seines offenen Briefs über Fr. Liszt (NZfM, Bd. 46, 1857) ankündigt:

Also – erschrecken Sie! – „Programmmusik" (160 b).

Lit.: W. KLATTE, Zur Gesch. d. Programm-Musik, Die Musik VII, Bln o. J.; FR. NIECKS, Programme-Music in

the Last Four Cent., London 1907, New York ²1969; O. KLAUWELL, Gesch. d. Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Lpz. 1910; N.-E. RINGBOM, Über d. Deutbarkeit d. Tonkunst, Acta Academiae Aboensis. Humaniora XXII,1, 1955; C. DAHLHAUS, Thesen über Programmusik, in: Beitr. zur mus. Hermeneutik, hg. von dems., Regensburg 1975, 187–204; A. RIETHMÜLLER, Programmusik in d. Ästhetik d. 19. Jh., in: Programmusik, hg. von A. Goebel, Mainz 1992, 9–29.

Albrecht von Massow, Freiburg i. Br. 1992

Prolatio

lat., nomen actionis zu proferre, eigentl. hervortragen, -bringen, spez. auch vorbringen, erwähnen, mlat. außermus. insbes. auch aussprechen; ital. prolazione; frz. prolation; engl. prolacion (14. Jh.).

I. Prolatio wird mus. zuerst als nomen actionis zu proferre gebraucht, das seit dem 6. Jh. in der mus. Bedeutung von (einen Ton, Gesang usf.) HERVORBRINGEN, ERKLINGEN LASSEN, SINGEN, VORTRAGEN belegt ist.

II. (1) Seit dem frühen 14. Jh. ist prolatio Terminus der Lehre vom Mensuralgesang: In Philippe de Vitrys *Ars nova* (zw. 1321 u. 1324/25) die JE NACH DEM MASS DES PERFEKTEN ODER IMPERFEKTEN TEMPUS VERSCHIEDENE VORTRAGSWEISE, (2) wird die prolatio beim Übergang zum gradus-System auf die perfekte oder imperfekte MENSUR DER SEMIBREVIS zurückgeführt (prolatio maior – minor; frühester datierter Beleg 1336). (3) Angesichts der semibrevis-Unterteilungen der Ars subtilior (letztes Viertel des 14. Jh.) bestimmt der Breslauer Anon. (Hs. Anfang 15. Jh.) prolatio maior und minor näher als SEMIMAIOR ODER SEMIMINOR. (4) Im 15. Jh. wird die prolatio maior zu einer WEITEN, nach minimae, die prolatio minor zu einer DICHTEN, nach semibreves zu messenden MENSUR. Ramos de Pareja (1472/82) und seine Nachfolger verstehen prolatio im Sinne von UNTERTEILUNG DES TEMPUS und betrachten die prolatio minor als eine erste, die maior als eine zweite Stufe der tempus-Teilung. (5) In der (vorwiegend dtsch.) Nachfolge Gaforis (1496), der zu den Bezeichnungen PROLATIO PERFECTA und IMPERFECTA übergeht, ist die prolatio Gegenstand der Spekulation; nur in Italien bewahrt die Praxis bis ins 17. Jh. Reste von ihr.

III. (1) Prolatio wird, nachweislich seit um 1400, auch im Sinne von MENSUR gebraucht. (2) In der Folge wird auch das MENSURZEICHEN prolatio genannt.

IV. Bei Johannes Vetulus de Anagnia (letztes Drittel 14. Jh. oder später, vor 1430) sind prolatio maior, minor und minima die drei ZEITMASSE, in denen die Notenwerte gemessen werden können.

V. Frz. prolation wird 1569 als VERLÄNGERUNG EINES TONES BEI SEINER HERVORBRINGUNG, seit 1691 als FOLGE MEHRERER TÖNE, DIE AUF EINE SILBE GESUNGEN WERDEN, bestimmt.

I. Wohl ausgehend von seinem Gebrauch im Sinne von vorbringen, erwähnen und anscheinend zugleich mit der von aussprechen erhält proferre die mus. Bedeutung von (einen Ton, Gesang usf.) HERVORBRINGEN, ERKLINGEN LASSEN, SINGEN, VORTRAGEN, in welcher das Wort seit dem 6. Jh. belegt ist:

Nicetius, *De laude et utilitate spiritualium canticorum* (1. Hälfte 6. Jh.): Et nos utique omnes quasi ex uno ore eundem psalmorum sonum eamdemque vocis modulationem aequaliter proferamus (GS I, 13b);
Hrabanus Maurus, *Liber de sacris ordinibus* (Anfang 9. Jh.) XIX: in sonitu tubae, id est in vocis praedicatione dignae, cantum proferimus (Migne PL CXII, Sp. 1179; proferre cantica: *Commemoratio brevis* [10. Jh.], GS I, 213; antiphonas: Ps.-Odo, *Dialogus* [10. Jh.], GS I, 251a; aliquid wie versus oder psalmos: Guido, *Micrologus* [1025/26] XII, CSM 4, 147: 3f., usf.);
Aurelianus Reom., *Musica disciplina* (9. Jh.): longe finis protrahitur versiculi altiusque profertur (GS I, 43b; vgl. 44a, 44b, 47a, 49b u. 56b; vocem proferre: Guido, *op. cit.* XV, CSM 4, 177: 60);

In einem Fall allerdings scheint ein Autor von der eigentl. (konkreteren) Bedeutung von proferre: hervortragen, oder von der von hervorstecken, -strecken, vor- oder aufweisen auszugehen, wenn er von 1. und 2., 3. und 4., 5. und 6. und 7. und 8. tonus sagt, sie „trügen" jeweils den gleichen (Final-)Ton (D bzw. E bzw. F bzw. G) „hervor" (proferre):

Bischof E., Brief an Bischof A. (um 1000): Quatuor vero [sc. tonos], ut quidam, minime renuimus, qui unam solummodo primum secundum, qui vocem tertium atque quartum, sicque reliquos proferunt (Ms. Neapel, Bibl. Nazionale, VIII D 14, f. 19', nach J. Smits van Waesberghe, *Lesen, Zitieren und Herausgabe lat. Trakt.*, AfMw XXVIII, 1971, 158); Bearbeitung des Textes in Ms. Berlin, Staatsbibl., lat. oct. 265, f. 2: Quatuor vero, ut quidam, minime renuimus, quia primum et secundum, tertium atque quartum solummodo proferunt unam vocem, sicque reliquos (nach dems.).

Als vorgetragene wird Musik auch vorgestellt, wenn sie notiert vorliegt oder ihre Faktur beschrieben wird. So sagt Anon. Vivell von einer Melodiebewegung (motus vocis) in der Antiphon *Bethlehem non es minima*, welcher eine bei den Textwörtern „ex te" ‚hervorgebrachte' (proferre) andere vorausgeht, sie sei von dieser durch die ‚Hervorbringung' (prolatio) eines Ganztones (durch einen Ganztonschritt) entfernt:

Commentarius in Micrologum Guidonis Aretini (um 1070): a motu vocis, qui in „ex te" profertur, subsequens, qui ei praeponitur, toni tantum prolatione semotus per diatesseron intenditur (ed. Smits van Waesberghe 164: 8).

Bei Garlandia ist die Weise des ‚Vortrags' (proferre) zusammen mit der Faktur des Tenors geradezu das Definitionsmerkmal von copula (Haltetonsatz mit modalrhythmischer Oberst.), organum per se (Haltetonsatz mit nichtmodalrhythmischer Oberst.) und organum cum alio (Haltetonsatz mit zwei Oberst., welche modalrhythmisch sind):

De mensurabili musica (um 1240): copula est id, quod profertur recto modo aequipollente unisono (BzAfMw X, 88: XII, 3); organum per se dicitur id esse, quidquid profertur secundum aliquem modum non rectum, sed non rectum. Rectus modus sumitur hic ille, per quem discantus profertur... Organum autem cum alio dicitur, quidquid profertur per aliquam rectam mensuram (ibid. 88f.: XIII, 4f. u. 8);

und wie der discantus ‚hervorgebracht' (proferre) wird – ob er ‚simpliciter prolatus' ist wie der der rondelli, motetti, conductus usf. oder ‚truncatus' („rectis obmissisque vocibus truncate prolatus") wie der der ochetus oder ‚copulatus' (Bedeutung unklar) wie der der copula (eines velox discantus adinvicem copulatus) –, bildet auch bei Franco das Kriterium für die discantus-Klassifikation:

Ars cantus mensurabilis (um 1280) II: Discantus alius simpliciter prolatus, alius truncatus, qui ochetus dicitur, alius copulatus, qui copula nuncupatur (ed. Cserba 232, 6–8).

Wie mit modulari kann mit proferre auch speziell das kompositorische Hervorbringen von Musik angesprochen werden. So fragt Johannes Affl., ob gewisse irreguläre Gesänge erst von den cantores entstellt oder tatsächlich

schon von ihrem Urheber (modulans) so hervorgebracht (proferre) worden seien:

De musica (um 1100) XV: Quod autem illa et alia istiusmodi in proprio cursu cantari nequeunt, utrum ex cantorum vitio processerit, an sic a modulante primum prolata fuerint, incertum habemus... Quos [sc. cantus] revera non ita, ut nunc in ecclesiis canuntur, modulantium auctoritas protulit (CSM 2, 104: 1–3; in der Hs. Wien, Nationalbibl. 2502 [Cpv.] [12.Jh.] steht statt prolata composita).

Ebenso dürfte Johannes Boen bei der „praktischen Hervorbringung" (prolatio practica) einer cantilena insbes. die Komposition im Auge haben, da er sich ausdrücklich um die Möglichkeit ihrer Notation bemüht:

Musica (1357) III: modernus usus dictas litteras [sc. ♮ und♭] in clavibus extra naturam monocordi manualis admittit solum propter consonantias vel lasciviam ipsius cantus – non enim tantis olim quantis nunc in prolatione practica alicuius cantilene lasciviis homines inhyarunt –; et ut hec lasciva iocunditas absque omnimoda novi monocordi compositione signari possit in scriptis, sicut habet fieri in sonis, ut signum signato respondeat, rationabiliter eas litteras et earum effectus in diversis clavibus usus admisit (FSM 2, 63: 185–187).

Doch ist prolatio das ‚Hervorbringen' von Musik überhaupt. In dieser Bedeutung stehen pronuntiatio und prolatio in der Hs. Brügge, Stadsbibl., 528 (um 1300) wohl an der Stelle von discantus; jedenfalls scheint der folgende Beleg eine mehrst., mensuralrhythmische Musik mit Notenquantitäten ähnlich denen der Metrik zu beschreiben, welche teils prosodisch (d.h. die Akzente der Textsilben in der Melodik wahrend oder realisierend), teils reines Melisma (neuma) ist:

Pronuntiatio siue prolatio est apta uocum copulatio diuersorumque cantuum consonantia per longas et breues temporis mensurationem. et habet fieri tribus modis. scilicet. metrice. prosaice et melice. Metrice que fit in metris de quo dicit guido. Non parua est similitudo metris et cantibus etc. Item prosaice. et isti adiacet accentus. Quia accentus est modulatio adiacens sillabe secundum arsim et thesim. Item melice. qui modus attenditur in cantilenis. et isti adiacet neuma (f. 54' links).

Im Terminus partes prolationis, welchen Johannes de Muris für die Notengattungen maxima, longa, brevis, semibrevis und minima offenbar nach dem Vorbild von partes orationis (Redeteile, d.h. Wortarten) prägt, bezeichnet prolatio ursprünglich die mensuralrhythmische Hervorbringung in Analogie zum Reden, der sprachlichen Hervorbringung:

Compendium musicae pract. (um 1322) I: Partes prolationis quot sunt? Quinque. Quae? Maxima, longa, brevis, semibrevis et minima (ed. U. Michels, *Die Musiktrakt. d. Johannes de Muris*, Diss. Freiburg i. Br. 1967, II, 152: 2);
vgl. Ps.-Petrus de Sancto Dionysio (2. Hälfte 14.Jh.): Partes prolationis sunt sex, scilicet maxima, longa, brevis, semibrevis, minor et minima (Ms. Washington, Library of Congress, ML. 171 J. 6, f. 108; nach BzAfMw VIII, 34);
Anon. *Musica mensurabilis* (Hs. um 1362): Partes prolationis quot sunt? Quatuor. Quae? Longa, brevis, semibrevis, minima. Quare non plures? quia in his sufficienter continetur vocis cuiuslibet longitudo (Ms. Paris, Bibl. Nationale, lat. 7378 A, f. 58'b; ibid.);

vgl. schon die Formulierung bei Lambertus (vor 1279):

ad omnia discernenda prolata scire debemus, quod sex tantummodo figure sunt adinvente (CS I, 269b).

*

Exkurs: Allerdings bleibt es nicht bei diesem Verständnis von prolatio. Daß im *Libellus cantus mensurabilis sec. mag. Johannem de Muris* (Mitte 14.Jh.) die neu hinzugetretene semiminima zwar im Pausenkapitel aufgeführt (CS III, 58a), aber nicht zu den partes prolationis gerechnet wird (CS III, 46a; vgl. auch N. Weyts, CS III, 262b), veranlaßt die Kommentatoren Prosdocimus de Beld. und Ugolinus Urb., den Ausdruck partes prolationis neu zu interpretieren. Prosdocimus versteht darunter die an den Mensuren modus maior, modus minor, tempus und prolatio (s.u. II. (2)) unmittelbar beteiligten Noten; prolatio ist dabei als Gattungsbezeichnung für die genannten Mensuren aufgefaßt:

Expositiones tract. pract. cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris (1412): partes prolationis, id est partes penes quas potest attendi prolatio vel per quas ratione ipsarum potest mensurari prolatio, per prolationem intelligendo quamlibet mensuram, scilicet modum tempus et prolationem, sunt quinque (AMIS III/1, 22f.: 27).

Ugolinus Urb. dagegen bestimmt prolatio im Sinne eines um 1400 bezeugten Wortbegriffes (vgl. unten IV. (1)) als die in allen gradus bestimmte Mensur und hebt diesen prolatio-Begriff ab von prolatio als Mensur der semibrevis:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430) III, 1: prolatio dupliciter sumitur. Uno modo in quantum est una trium partium in tota mensurabili musica consideratarum, quae sunt modus, tempus et prolatio... Accipitur ergo prolatio sic accepta pro forma una a modo et tempore distincta. Alio modo sumitur prolatio non pro forma una ab aliis formaliter distincta, sed pro una forma ex his pluribus aggregata. Nam aggregata modus, tempus et prolatio unam constituunt formam et unum totum, cuius prolatio prima una dicitur esse pars, et similiter tempus et modus eius partes sunt. Hoc enim manifestum videtur, cum in modo tempus et prolatio contineantur, quia ubi modus est, ibi tempus et prolatio necessario est, et modum sine his impossibile est esse... (H)oc secundo modo sumendo prolationem accipitur hic terminus prolationis in textu, et est sensus: partes prolationis, id est partes penes quas attenditur prolatio quae est unum aggregatum ex pluribus, id est ex modo, tempore et prolatione, vel partes per quas mensurarum prolatio [hier vokabular], id est modi temporis et prolationis pronuntiatio potest attendi et considerari, quia in hoc toto, quod est ex modo, tempore et prolatione coniunctum, omnis consistit mensurabilium vocum seu sonorum pronuntiatio (CSM 7 II, 62: 5–11).

Zum Ausdruck partes prolationis bei Antonius de Lucca (CS IV, 429a) s.u. III. (1).

*

Ähnlich wie dtsch. Hervorbringung kann prolatio außer im Sinne von actus proferendi auch in dem von modus proferendi (Hervorbringungsweise) oder von prolatum (das Hervorgebrachte) selbst gemeint sein. Das erstere ist wohl bei Heinrich Eger der Fall, wenn er sagt, der erste tonus sei durch die Kraft seiner „Hervorbringungsweise" (prolatio), d.h. durch seinen (typischen) Verlauf, besonders geschickt, die Affekte zu bewegen:

Cantuagium (um 1380): Unde primus tonus ex vi prolationis suae praecipue habilis est ad commovendos animos ad diversos affectus (ed. Hüschen 47);

allerdings könnte wie möglicherweise auch in der Johannes Affligem-Hs. Erfurt, Bibl. Amploniana 93 (14.Jh.) mit prolatio statt dessen auch das „Erklingen" gemeint sein – bei ihrem „Erklingen" (ex prolatione ipsorum) erkenne der erfahrene musicus schon, welchem tonus er den cantus zuordnen soll, bevor er noch dessen Ende erblicke:

Johannes Affl., *op. cit.* XVI, 9, Ergänzung aus E_1: Notandum quod modi ita sunt distincti ab invicem, ut ex prolatione ipso-

rum expertus cognoscit musicus, quem tonum illi cantui imponere priusquam ipsius finem perspiciat (CSM 2, 110, Krit. App.).

Das prolatum selbst sind die leichteren (fröhlicheren) oder schwereren (traurigeren) ‚Weisen' (moedes or prolacions; Boethius: modi), die die Musik in Chaucers Übersetzung von *De consolatione philosophiae* (um 1380) singt:

II., pr. 1: And with Rhetorice com forth Musice, a damoysele of our hous, that syngeth now lightere moedes or prolacions, now hevyere (nach H.H. Carter, *A Dictionary of Middle English Musical Terms* 372),

und die kleinste mögliche „Hervorbringung" (Stimmäußerung; prolatio), als welche Philippus de Caserta die semiminima bezeichnet:

Tract. figurarum (um 1375): Hoc est quod vocatur semiminima ⟨♢⟩. Et due istarum valent unam minimam; et minor prolatio non potest fieri, si recte consideres (CS III, 120b);
vgl. auch die Kapitelüberschrift „De diminutione prolationum" (statt figurarum CS III, 119a) in der Hs. Catania, Bibl. Riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39 (15. Jh.), f. 122'.

Verfolgt sei noch, was proferre im Sinne von vortragen beim Vortrag mensuraler Rhythmen jeweils beinhaltet. Wenn Garlandia, der im mensuralen Rhythmus seine sechs modi (Weisen der Aufeinanderfolge von longae und breves) realisiert sieht, mit recta mensura (im 1., 2. und 6. modus) und ultra mensuram (im 3., 4. und 5. modus) zwei Weisen des ‚Vortrags' (proferre) oder Messungen von longae und breves konstatiert, so ist im proferre ein Teil der Rhythmisierung enthalten:

op. cit.: Recta mensura appellatur, quidquid per rectam mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur... ultra mensuram... dicitur esse illud, quod ultra mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur (BzAfMw X, 37f.: I, 17 u. 27).

Der Schreiber der Hs. Brügge, Stadsbibl., 528 (um 1300) betrachtet überhaupt den mensuralen Rhythmus als eine Vortragsweise, wenn er sagt, die Noten im mensuralen Rhythmus (maneries) und in der Ligatur unterlägen einem „metrischen Vortrag" (metrica prolatio) wie die Silben eines Verses:

Maneries est quidquid per longas et breves sonorum notulas temporis mensuratione sub metrica prolatione concurrit. – Copula siue ligatura quod idem est est unio punctorum temporis quantitatem metrica prolatione sub debita quantitate demonstrans (f. 54' links);

der modus der Mensuralmusik sei der Vortrag (prolatio) der Töne, der deren Quantität und Quantitätenwechsel durch eine bestimmte Anordnung der figurae anzeigt:

Duplex est modus musice, scilicet mensuralis et immensuralis. Modus mensuralis musice est prolatio sonorum quantitatem et uariationem illorum debita dispositione figurarum demonstrans (f. 54' rechts).

Nicht im proferre enthalten ist die Rhythmisierung der Noten bei Anon. St. Emmeram und Franco. Bei ersterem (1279) beinhaltet die prolatio die Gestaltung der Töne hinsichtlich der Tongebung: die copula (Haltetonsatz mit modalrhythmischer Oberst.) habe mit dem discantus die Noten (figurae) und das proportionale Verhältnis der Werte gemein, mit dem organum (Haltetonsatz mit nicht oder verzerrt mensuralrhythmischer Oberst.) aber den „Vortrag (prolatio) der Töne, welcher mit einem melischen Ertönen bekränzt ist", eine „Gestaltung (figmentum) der Töne, d.h. eine gewisse Vortragsart (prolationis scema)":

Comitatur namque [copula] cum discantu in figuris et in recta proportione temporum et mensura, tamen organo speciali in prolatione uocum melicoso sonitu redimita (ed. Sowa 126, 6–8); Copula figmentum uocum gerit, idque retentum / Est sub mensura discantus subque figura. / Sic est discantus comes organici quoque cantus. Glosse zu figmentum: id est quoddam prolationis scema (ibid. 126, 23–32).

Franco unterscheidet beim proferre Tempi. Während der 2. modus in rectae breves und longae imperfectae vorgetragen (proferre) werde, trage man die copula ligata gleichsam in semibreves und breves vor; ebenso werde der 5. (nach Garlandias Zählung 6.) modus in rectae breves vorgetragen, die copula non ligata aber schneller:

op. cit. XII: In proferendo etiam differt copula [sc. ligata] a secundo modo, quia secundus profertur ex recta brevi et longa imperfecta, sed copula ista velociter profertur quasi semibrevis et brevis usque ad finem... In proferendo differt [sc. copula non ligata] etiam a quinto [sc. modo], quia quintus ex rectis brevibus profertur, copula vero velocius proferendo copulatur (ed. Cserba 256, 4–7 u. 13–15).

Die Verschiedenheit der Inhalte von proferre in den angeführten Belegen darf wohl im Sinne einer historischen Entwicklung gedeutet werden: die Rhythmisierung der Noten erscheint den Theoretikern (zumal da sie die Notenquantitäten unbezeichnet sehen) zunächst als Aufgabe des Vortrags, was nach der (erstmals von Garlandia unternommenen) Umgestaltung der Notation in eine Schrift aus Zeichen für die Notenquantitäten nicht mehr der Fall ist. Philippe de Vitry meint (s.u. II.(1)) mit proferre semibreves wieder deren Rhythmisierung, bis auch hier eine Wertbezeichnung durch die Notation selbst stattfindet.

II. (1) Zum Terminus wird prolatio zuerst in der Bedeutung, die der Ausdruck in Philippe de Vitrys *Ars nova* (zw. 1321 u. 1324/25) hat. Vitry lehrt den Vortrag unsignierter (d.h. nicht gemäß ihrem Wert graphisch differenzierter) semibreves im tempus perfectum (Darstellung nicht erhalten) und imperfectum, welche Ausführungen er mit dem Satz abschließt:

Et sic debent proferri omnes semibreves in quolibet tempore perfecto sive imperfecto, quando non signantur, quia si sunt signatae, secundum quod signatae sunt debent proferri (CSM 8, 23:7).

In der Einleitung seiner tempora-Klassifikation kommt er auf diese Lehre zurück: er habe von den tempora und der prolatio gemäß ihrer (der tempora) Teilung in sechs oder neun minimae gehandelt. Prolatio ist hier ohne Genitivattribut gebraucht, muß also nicht den Ausdruck proferre in obigem Zitat aufnehmen. Deutlich scheint nur, daß die prolatio von der Zahl der minimae abhängt, die das tempus enthält:

de temporibus et prolatione secundum quod in sex sive novem dividuntur minimas superius tractavimus (ibid. 29: 2).

Es werden nun nach der Zahl von semibreves minimae, die sie enthalten, drei tempora perfecta, nämlich ein maius (9 minimae), ein medium (6) und ein minimum (3), und zwei tempora imperfecta, nämlich ein maius (6) und ein minimum (4), unterschieden. Die höchste in einem Stück auf ein tempus gehende Zahl von semibreves bestimmt, gemäß welchem perfekten bzw. imperfekten

tempus sie auszuführen (pronuntiare) sind (sofern keine semiminimae vorkommen sollen), und je nach dem tempus, gemäß welchem die semibreves ausgeführt werden, fallen ihre Werte aus (z.B. sind ◆◆◆◆ im tempus imperfectum minimum vier semibreves minimae, im maius aber minor-minima-minor-minima). Allerdings kann ein Stück im tempus perfectum medium, in welchem also höchstens sechs semibreves auf ein tempus gehen, auch im maius tempus perfectum gesungen werden.

Einige Motetten in *Fauv*, welche wohl im später so genannten tempus imperfectum minimum konzipiert waren, sind in späteren Quellen gemäß dem maius tempus signiert; *Tribus quem non abhorruit* z.B. ist ursprünglich eine in tempus imperfectum minimum auszuführende Motette und wird auch noch im *Compendium totius artis motetorum* (um 1340) als Beispiel für prolatio minor genannt (ed. Wolf, KmJb XXI, 1908, 37), ist aber im Ms. Brüssel, Bibl. Royale 19606, mit semibrevis-Werten überliefert, die dem moderneren tempus maius entsprechen. Während einer gewissen Übergangszeit wird die Notierung in unsignierten semibreves als doppeldeutig gegolten haben.

Im Anschluß an die tempora-Klassifikation heißt es bei Vitry, das tempus perfectum werde wie in drei semibreves, so auch in drei species prolationis, nämlich in das maius, das medium und das minimum tempus perfectum, geteilt, und das tempus imperfectum in zwei, nämlich das minimum und das maius, wie es ja auch zwei semibreves enthalte:

Et sic apparet quod, sicut tempus perfectum in tres dividitur semibreves, sic in tres prolationis species, et tempus imperfectum in duas, scilicet minimum et maius, secundum quod in duas dividitur semibreves (ibid. 31: 4).

Die species prolationis gehen demnach aus den verschiedenen Maßen des tempus perfectum bzw. imperfectum hervor. Prolatio scheint die JE NACH DEM MASS DES PERFEKTEN ODER IMPERFEKTEN TEMPUS VERSCHIEDENEN VORTRAGSWEISE zu bezeichnen und somit den Ausdrücken mos bei Petrus Le Viser und mensuratio bei Jacobus Leod. zu entsprechen:

Petrus Le Viser, in: Robertus de Handlo, *Regulae* (1326): Triplici vero more longe, semilonge, breves et semibreves in voce proferuntur, scilicet more longo, mediocri et more lascivo (CS I, 388a/b);
vgl. Jacobus Leod., *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25): notandum est duplicem vel triplicem esse notularum musicalium: longe, brevis et semibrevis, mensurationem, citam scilicet, morosam et mediam; et hoc moderni testantur. Dicit enim unus sic: „tripliciter modulamur: aut tractim, aut velociter, aut medie; et quocunque modo fiat, non est mutanda maneries notandi". Alius autem [d.i. Vitry] hec ascribens tempori perfecto sic ait: „sciendum tempus perfectum esse triplex: minimum, medium et majus" (CS II, 400b).

(2) Durch die generelle Kaudierung der semibrevis minima und durch die Übertragung der Regeln für das Verhältnis von longa und brevis auf die Verhältnisse zwischen brevis und semibrevis und zwischen semibrevis und minima (ars nova) wird die Fraktionsordnung (welcher die unsignierten semibreves unterlagen; → Semibrevis III.) als Notationsverfahren und semibreves-Rhythmik überholt; und es entsteht eine dem modus und dem tempus analoge MENSUR DER SEMIBREVIS, welche wie jene perfekt oder imperfekt sein kann. Auf diese werden nun die species prolationis zurückgeführt: Vitrys prolatio im maius tempus perfectum oder imperfectum wird zur prolatio maior, die prolatio im medium tempus perfectum bzw. minimum tempus imperfectum zur prolatio minor. So kann prolatio zum Namen einer dem modus und dem tempus analogen perfekten oder imperfekten Mensur der semibrevis werden. Den bisher frühesten datierten Beleg für die Lehre, daß die prolatio bei perfekter Mensur der semibrevis ‚maior' und bei imperfekter ‚minor' ist, bietet Petrus dictus Palma ociosa:

Compendium de discantu mensurabili (1336): Maior prolatio est, quando tres minimae vel valor accipitur pro una perfecta semibrevi. Minor prolatio est, quando duae minimae tantummodo vel valor accipiuntur pro una semibrevi imperfecta (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 517).

Im Unterschied zu modus und tempus wird die prolatio zunächst nicht perfecta oder imperfecta, sondern maior oder minor genannt. Erst seit dem *Libellus cantus mensurabilis sec. mag. Johannem de Muris* (Mitte 14.Jh.) wird die prolatio wie modus und tempus gelegentlich auch als perfecta oder imperfecta bezeichnet, doch macht diese Bezeichnungsweise erst Gaforis Autorität zur vorherrschenden (s.u. II.(5)); die Ausdrücke prolatio maior und minor, welche die Auffassung der prolatio als einer ‚Vortragsweise' bezeugen, bleiben bis um 1500 die gebräuchlicheren. Daß prolatio ganz wörtlich im Sinne von ‚Vortragsweise' zu verstehen sei, wird auch ausdrücklich gesagt. So erklärt Prosdocimus de Beld. den Namen der semibrevis-Mensur damit, daß vor allem diese die Art des ‚Vortrags' bewirke; keine der anderen mensurae (tempus, modus minor und modus maior) werde bei ihrem Vortrag (in ipsam proferendo) so gut erkannt wie sie; ist sie perfekt, so sei der Gesang hochgestimmt (alto modo cantatur), und deshalb werde diese perfectio prolatio maior genannt; ist die mensura der semibrevis imperfekt, so sei der Gesang niedergestimmt und traurig (satis modo declivi et mesto cantatur), weshalb von prolatio minor gesprochen werde. Prosdocimus versteht also prolatio ganz wörtlich als ‚Vortrag(sweise)'; prolatio maior ist der ‚größere', ‚festlichere', ‚freudigere' Vortrag, prolatio minor der ‚kleinere', ‚bescheidenere' und ‚traurigere':

Expos. tract. pract. cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris (1412): cum harum mensurarum [sc. modus maior und minor, tempus, prolatio] inventores vidissent nullam ipsarum mensurarum posse ita bene cognosci in ipsam proferendo sicut mensura que attenditur penes semibreves, ideo talem mensuram que attenditur penes semibreves prolationem nominaverunt, quia in ipsam proferendo satis bene cognoscitur; quod non est sic de aliis mensuris. Sed quod talis mensura in ipsam proferendo possit satis bene cognosci patet, quia in cantando perfectionem talis mensure satis alto modo cantatur, ut patet advertendi, et inde est quod talis perfectio vocatur maior prolatio; in cantando autem ipsius imperfectionem satis modo declivi et mesto cantatur, et inde est quod minor prolatio nominatur (AMIS III/1, 47: 35f.).

Prolatio heißt nach Ugolinus die mensura der semibrevis, weil sie als die kleinste mensura den ‚Vortrag' der anderen mensurae bestimme:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430) III, 2: Mensura prolationis ideo ultima vocata est, quia ad suam notam omnis praecedens mensura reducitur, scilicet ad semibrevem, et in eam prolationem maiorem vel minorem omnis mensura resolvitur... Est igitur mensura prolationis aliarum omnium fundamentum, et vocatur prolatio, quia ad eius prolationem maiorem vel minorem omnes aliae reducuntur et, si bene concipimus, proferuntur (CSM 7 II, 83f.: 7–12).

(3) Die Ars subtilior (letztes Viertel 14. Jh.) bezieht Noten anderer Mensuren, welche koloriert, ausgehöhlt oder mit einem eigenen Mensur- oder Proportionszeichen versehen sind, in ihre ganz von Syncopationen bestimmte Rhythmik ein. Darüber hinaus verwendet sie auch neue figurae, durch welche andere Unterteilungen der brevis und der semibrevis notiert werden können, als es tempus und prolatio erwarten lassen. Angesichts der neuen semibrevis-Unterteilungen bestimmt der Breslauer Anon. (Hs. Anfang 15. Jh.) prolatio maior und minor näher als SEMIMAIOR ODER SEMIMINOR, je nachdem ob die minima bzw. die auf deren Teilungsstufe stehende Note ‚perfekt' oder ‚imperfekt' ist:

Et secundum hoc prolacio maior est duplex: scilicet maior semimaioris, et est semibreuium et minimarum perfectarum aggregacio; sed maior semiminoris est semibreuium [perfectarum et minimarum imperfectarum aggregacio. Minor semimaior est semibrevium] imperfectarum et minimarum perfectarum aggregacio. Sed minor semiminor est semibreuium minimarumque imperfectarum aggregacio (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 335a; Lokalisierung der Textlücke aufgrund der Annahme, daß der Schreiber eher in den nächsten Satz geraten sein als einen ganzen Satz ausgelassen haben wird).

Eine gesicherte Vorstellung von diesen Modifikationen der prolatio läßt sich mangels ausreichender Angaben kaum gewinnen. Möglich scheint, daß die prolatio maior semimaior sein soll, wenn die semibrevis in zwei fusiel oder vier semifusiel oder sechs semifusiel semi geteilt wird (◆ = ◆◆ = ◆◆◆◆ = ◆◆◆◆◆◆), und semiminor, wenn die semibrevis in drei minimae zu je zwei semiminimae oder in drei fusae von anderer Farbe zu je zwei semifusiel oder drei semifusiel semi geteilt wird (◆ = ◆◆◆ = ◆◆◆◆◆◆ = ◇◇◇ = ◇◇◇◇◇◇ = ◇◇◇◇◇◇◇◇◇), und daß die prolatio minor semimaior sein soll, wenn die semibrevis in zwei minimae oder vier semiminimae geteilt wird (◆ = ◆◆ = ◆◆◆◆), und semiminor, wenn sie in drei valores semibrevis secundum communes proprietates oder in drei minimae von anderer Farbe geteilt wird (◆ = ◆◆◆ = ◇◇◇).

(4) Im Laufe des 15. Jh. wird, unbeschadet der absoluten Verlangsamung beider Prolationen, die prolatio maior zu einer WEITEN, reiche Auszierungen erlaubenden, die prolatio minor zu einer DICHTEN MENSUR. Dies äußert sich darin, daß die letztere vorzugsweise, seit um 1430 ausschließlich minimae in der proportio dupla (kolorierte minimae) als Noten von der halben Dauer einer minima hat, die prolatio maior aber zumeist semiminimae (minimae mit Fähnchen); und während in der prolatio minor (seit dem späteren 15. Jh.) als Noten im Wert einer Viertelminima ausschließlich semiminimae in der proportio dupla (kolorierte semiminimae) gebraucht werden, gibt es in der prolatio maior auch fusae (minimae mit zwei Fähnchen). Wie Tinctoris feststellt, ist bei prolatio minor die semibrevis, bei prolatio maior aber die minima die nota mensuram dirigens oder secundum quam mensura dirigitur; die minima der prolatio maior hat seit den engl. Komponisten des frühen 15. Jh. und noch bei Isaac etwa gleiche Dauer wie die semibrevis des tempus perfectum diminutum. Das tempus in der prolatio minor ist überdies häufig, im späteren 15. Jh. fast durchweg diminuiert, das der prolatio maior selten (die prolatio maior geht um 1430 überhaupt stark zurück); simultan verwendet mit der prolatio minor ist die prolatio maior seit Dufay sogar oft, im späteren 15. Jh. regelmäßig augmentiert, so daß der Unterschied der beiden Prolationen noch akzentuiert ist.

Vor dem Hintergrund der geschilderten Entwicklung ist die Darstellung der prolatio durch Ramos de Pareja und seine Nachfolger N. Burzio, G. Spataro, G. M. Lanfranco und P. Aron zu sehen. Diese gehen von der theoretischen Gleichheit des tempus (statt der minima) in den Grundmensuren aus und verstehen prolatio im Sinne von UNTERTEILUNG DES TEMPUS; wenn das tempus unterteilt wird, werde es, wie Ramos erläutert, besser vorgetragen:

Musica pract. (1472, gedruckt Bologna 1482) III: prolatio enim a proferendo, quia, cum tempus dividitur in partes, melius profertur, ut in versuum contingit scansione (ed. Wolf, BIMG I, 2, 77);
vgl. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1487) III, 1 (f. ij);
Spataro, *Tract. di musica* (Venedig 1531) I: laquale partitione di tempo (da li musici) e chiamata prolatione (f. A).

Prolatio minor und maior werden als erste und zweite Teilung des tempus aufgefaßt, so wie modus minor und maior eine erste und zweite Multiplikation des tempus sind. Dem entspricht, daß die prolatio minor eine nach semibreves, die prolatio maior aber eine nach minimae zu messende Mensur geworden ist (s. o.):

Ramos, *op. cit.* III: species habemus tres, ut sit modus, tempus et prolatio. Et sicut modus potest duplicari, ita prolatio medio dividi. Cum igitur modos coniungimus invicem, modum maiorem appellamus. E contra vero, cum prolatio secatur, maior prolatio nuncupatur... Modus... minor habebit longam, maior vero maximam...; prolatio minor semibrevem, quae et minor est nuncupata, sed maior minimam, post quas scilicet odas ponitur punctus augmentans, dividens aut reducens, post quam diminutae notulae, scilicet semiminima, cursea, minaria, fusea (a. a. O. 78);
vgl. Spataro, *op. cit.* I: de le due prime diuisione de tempo scilicet in due: et in tre parte facte: nasce la minore prolatione: Ma de la seconda diuisione: de esso tempo, scilicet diuidendo la sua parte media/et sua parte tertia (in due o uero in tre equale parte) nascera la magiore prolatione (f. A).

Die Namen prolatio maior und minor erklären sich nach Spataro dadurch, daß die prolatio maior das tempus in eine größere Zahl von Teilen spalte als die prolatio minor:

II: la minima predicta / e chiamata prolatione maggiore: perche (respecto la semibreue / laquale / e chiamata prolatione minore) essa minima diuide el tempo in maggiore numero di parte minute (f. A iii');
vgl. Lanfranco, *Scintille di musica* (Brescia 1533): ...la Prolatione, laquale e chiamata da gli antichi (come referisce lo Spatero musico Bolognese) minore et maggiore, chiamando minore Prolatione la Semibreue, perche essa diuide in due parti sole: o per lo piu in tre il Tempo, cio e la Breue. Ma dicono maggiore Prolatione alla Minima, perche essa fa piu parti della detta Breue, diuidendola quando in quattro parti, et quando in sei: et hora in noue. Percioche essa Minima diuide la Semibreue in due parti, o per lo piu in tre (p. 40);
vgl. P. Aron, *Compendiolo di molti dvbii*... II, 12.

Ramos lehrt auch, daß die minima auch dreiteilig, die prolatio maior perfecta oder imperfecta sein könne:

Et per quod perfectio aut imperfectio in maiori prolatione distinguatur, non omnibus cantoribus constat nec musicis quibusdam ut Tristano de Silva amico nostro, qui crassam Johannis de Muris opinionem affirmat dicens prolationem perfectam esse maiorem imperfectamque minorem. Quam et antiquorum exemplo et mathematica demonstratione volumus improbare (a. a. O. 86);

er hat offenbar die natürlich immer mögliche Kolorierung von semiminima und minima im Auge (◇ = ◇◇ = ◆◆◆ = ◆◆) und erhebt diese akzidentielle Teilung der imperfekten minima zu einer regulären der perfekten.

Eine ähnliche Lehre bietet der dtsch. Anon. XI/XII CS III, der in Analogie zu tempus maius oder minus perfectum oder imperfectum prolatio maior bzw. minor perfecta und imperfecta unterscheidet. Perfecta nennt er sie, wenn die minima den Wert von drei anderen minimae facientes proportionem triplam enthält, imperfecta, wenn die minima sich in zwei minimae facientes proportionem duplam teilt [CS III, 479b f.]; in den Kapiteln über die imperfectio [CS III, 481a/b f.], die perfectio [482b f.], die signa und die alteratio verwechselt er allerdings die Bestimmungspaare.

Die Lehre, daß die prolatio maior (die minima) auch perfekt (dreiteilig) sein könne, wird von den Nachfolgern des Ramos nicht aufrechterhalten. Lanfranco widerspricht ihr sogar ausdrücklich; nur die prolatio minor (die semibrevis) sei perfekt oder imperfekt, wobei die prolatio minor perfetta nichts anderes ist als die alte prolatio maior:

op. cit.: laqual maggiore Prolatione non e sottoposta alla diuisione della perfettione, perche la Minima non patisse la diusione ternaria. Laonde auiene, che'la sola Prolation minore sara quella, che sara sottomessa alla perfettione, et imperfettione. Per tanto minore perfetta e una Semibreue diuisa in tre Minime, Ouero sono tre Minime, che sanno tre parti della Semibreue. Et la imperfetta e una Semibreue di due Minime: ouero sono due Minime comprese in essa Semibreue (40f.);

im folgenden spricht Lanfranco nur noch wie Gafori (s.u. (5)) von prolatio perfecta und imperfecta.

(5) Gafori lehnt eine Zweistufigkeit der prolatio (welche von einigen antiqui gelehrt worden sei) ab und zieht, um eine Deutung von prolatio maior und minor in Analogie zu modus maior und modus minor fernzuhalten, die vom Verfasser des *Libellus cantus mensurabilis* eingeführten Alternativbezeichnungen PROLATIO PERFECTA und IMPERFECTA (s.o. II.(2)) vor:

Gafori, *Practica musicae* (Mailand 1496) II, 9: Sunt et qui ternariam ac perfectam huiusmodi prolationem appellant maiorem: Minoremque binariam. quod mihi non placet: cum penes vnicam figuram. scilicet semibreuem vtraquae prolatio consyderatur: non enim semibreuis semibreui dissimilis est: vt est maxima longae: quibus et maior et minor modus singilatim inesse noscitur: Placuit tamen antiquorum nonnullis prolationis huiusmodi consyderationem et semibreuibus et minimis ascribere: maiorem namque prolationem semibreuibus diuisibilibus in minimas: minorem minimis in semiminimas: nam et minimam tris in partes aequas figurabilis describebant: ut monstrat Anselmus: qua re: eam quae semibreuibus inesset maiorem dicebant prolationem: minorem uero minimis ascripserunt: Moderni autem ternariam ipsius minimae diuisionem ommisserunt minimam ipsam eiusque anfractus binariae tantum ascribentes diuisioni.

Diese setzen sich kraft seiner Autorität im 16. Jh. endgültig durch. Mit den neuen Namen verbinden sich neue Vorstellungen, zumal von der nicht augmentierten prolatio maior, welche nicht aus der (immerhin noch gegenwärtigen) Praxis z.B. Isaacs bezogen sind. So beschreiben die Theoretiker seit Schanppecher (1502) die nicht augmentierte prolatio maior als eine nach semibreves (statt, wie bisher, nach minimae) zu messende Mensur. Daß ihr tactus der seit dem 2. Jahrzehnt des 16. Jh. so genannte tactus proportionatus sein soll, bezeichnet die ihr zugedachte Verwandtschaft mit der proportio tripla. Für Heyden ist nur noch die bisherige augmentatio die prolatio maior oder perfecta, in welcher die minima einen tactus mißt. Daß diese die augmentatio sei und die prolatio maior jene nach semibreves im tactus proportionatus zu messende Mensur, weist er zurück. Zwar werde die prolatio maior, wie er sie versteht, in der Gegenüberstellung mit der minor zu Recht augmentatio genannt, und sie könne ebenso wie das tempus perfectum der proportio tripla oder vielmehr der sesquialtera unterworfen werden (s.u.). Aber daß die in allen Stimmen eines Stückes auftretende prolatio maior anders gemessen werden solle als die simultan mit anderen Mensuren verwendete, leuchte ihm nicht ein. Zum einen sei es falsch, mehrere Arten von tactus, darunter den tactus proportionatus, zu bilden, da es nur einen einzigen, sich immer gleichen tactus gebe. Zum anderen hätte die prolatio maior zu Unrecht ihren Namen, sollten in ihr drei minimae einen tactus messen, während es doch in der minor zwei seien:

Musicae, id est, artis canendi libri duo (Nürnberg 1537) II, 2: Prolatio Perfecta quae est? Ea est, qua Semibreuis Nota tribus Minimis, quarum singulae singulis tactibus ualent, in cantu appenditur. Quemadmodum hoc uidere est, quoties in cantu quopiam, diuersis signis aliarum uocum non punctis, Circulus punctus opponitur. Quanquam sunt, qui Circulo puncto, aliarum uocum signis non punctis, opposito, non Prolationem Maiorem, sed Augmentationem significari contendunt. Volunt enim, in Prolatione Maiore singulis proportionatis tactibus ternas minimas, aut sesqui Semibreuem cantari oportere, cum in Augmentatione cuique Minimae integer Tactus debeatur. Ego uero nondum uideo. quid pro tali assertione ex certa arte proferri possit. Verum quidem est, Prolationem Maiorem, quoties Minori opponitur, Augmentationem rectissime dici. Est et hoc verum, Prolationem Maiorem, aeque atque Tempus perfectum, in Proportionem Triplam, aut potius Sesquialteram redigi posse, etc. At aliter eam habere ad diuersa à se signa, quàm habet ad sui similima, id uero mihi non probatur. Argumento esse potest duplex ineptia, quae ex tali opinione enascitur. Prima, quòd plura Tactuum genera fingere, planè opus nihil sit, cum unico et eodem in omnis generis cantibus uti, non commodum modo, uerum etiam necessarium ex uera arte habeatur. Deinde quod necessario fatendum sit. Prolationem Maiorem Minore esse inferiorem, si in Maiore non singulae Minimae, singulo integro, sed quaeque ternae Proportionato tactu cantantur. Siquidem hoc modo sub Maiore Prolatione ternae Minimae non pluris appenduntur, quàm in Minore binae. Quippe, quòd Tactus Proportionatus, qualem illi citra artem fingunt, utique Proportionem Triplam hic flagitet (p. 58f.).

Heyden unterscheidet drei Arten von prolatio maior: eine integra ⊙ Ͼ, eine diminuta ⦶ ¢ und eine proportionata ⦶$^{3}_{2}$ ¢$^{3}_{2}$; die integra entspricht (wie gesagt) der bisherigen augmentatio und die proportionata der bisherigen (nicht augmentierten) prolatio maior, welche im tactus proportionatus gemessen wurde. Daß er letztere nicht als tripla der integra (⊙$^{3}_{1}$ Ͼ$^{3}_{1}$), sondern als sesquialtera der diminuta bezeichnet, soll es möglicherweise erleichtern, die richtige Relation zur prolatio minor zu finden:

Ego certe inter Maiorem Prolationem integram, ⊙ Ͼ, et Maiorem diminutam, ⦶ ¢, ac eandem Proportionatam, ⦶$^{3}_{2}$ ¢$^{3}_{2}$, ut signorum inter se differentia est, ita et ualoris Notularum diuersitatem esse contendo. Videlicet, ut in Prolatione Maiore integra, Semibreuis perfecta, tribus tactibus, imperfecta duobus, Minima unico ualeat: In Diminuta uero illius ualoris dimidium, in Proportionata tertia tantum pars cantetur (ibid. 59).

*

Exkurs: Einen besonderen Prolationsbegriff hat Froschius. Die prolatio bestimmt sich bei ihm außer nach der (perfekten oder imperfekten) Mensur der semibrevis auch nach dem Anteil der minima am tactus, danach, ob das tempus nichtdiminuiert oder diminuiert ist: „nach proferre ist die prolatio genannt, weil sie mit gemäß ihrer Modifikation (iuxta ipsam, sc. prolationem) langsamer oder schneller, d.h. unter Diminution oder anders im Verhältnis zum tactus hervorgebrachten minimae zuerst die semibreves, dann die breves, longae und maximae, und also die tempora und modi unterscheidet und die Weise dieserart zu messen und eine bestimmte Größe von jenen (sc. Noten) vorschreibt“:

Rerum mus. opus rarissimum (Straßburg 1535) XVI: A proferendo autem dicta est prolatio, quia minimis iuxta ipsam, uel tardius, uel celerius, per diminutionem, aut alias ad tactum, ictumue mensurae prolatis, primum semibreues, deinde breues, longas, et maximas, ac tandem tempora et modos distinguit, ac rationem huiusmodi metiendi, certamque illarum quantitatem praescribit (f. D 3).

Froschius unterscheidet als genera der prolatio „prolatio perfecta“ und „prolatio imperfecta“ und als species der prolatio imperfecta „prolatio imperfecta maior“ (d.i. im tempus non diminutum) und „prolatio imperfecta minor“ (d.i. im tempus diminutum):

Prolationis autem duae sunt genera. Primum est prolatio perfecta, in qua semibreuis tribus minimis constituitur... Alterum genus est prolatio imperfecta, in qua semibreuis duabus minimis absoluitur... Haec rursus in duas species diuiditur. Est enim prolatio imperfecta maior, in qua semibreuis tardiuscule profertur, id quod plerumque fit ad unum tactum, qua ratione demum breui, longae ac maximae, suae longitudinis mensurae constabunt... Est quoque prolatio imperfecta minor, in qua semibreuis celerius, et ceu per diminutionem, nempe ad dimidium ictus profertur (ibid.).

Die prolatio perfecta dagegen könne nicht diminuiert werden, denn dann wäre sie keine prolatio mehr, sondern eine proportio, nämlich eine tripla oder sesquialtera; könnten auch diese Verkürzungen der prolatio perfecta beide vorgenommen werden, so nicht durch Diminution, sondern durch eine proportio inaequalitatis:

Haec prolatio [sc. perfecta] non recipit diminutionem, alioquin iam non esset prolatio, sed potius proportio, nempe tripla, aut sesquialtera, quamuis utraque fit circa illam, non diminutione, sed inequalitatis proportione (ibid.);
vgl. auch die Stelle im Anschluß an die Besprechung der proportio sesquialtera (c. XVII), wo Froschius sich dagegen wendet, es als prolatio maior zu bezeichnen, wenn drei minimae an Stelle einer oder zweier stehen: Hoc loco palam quoque fit, parum quadrare, id quod a plerisque iactatur, nempe prolationem esse maiorem illic, ubi tres minimae, aut unius, aut duarum minimarum longitudine respondent: quamuis enim in prolatione maiori huiusmodi obueniant, tamen eatenus prolatio nec maior est, neque perfecta, sed uerius proportio, uel tripla, uel sesquialtera (f. D 4').

Vermutlich meint Froschius, daß die im tactus proportionatus gemessene prolatio maior in Wirklichkeit eine sesquialtera oder tripla in minimis sei; vgl. noch M. Praetorius:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Vbitamen notandum, per signum Maioris prolationis ⊙ vel Ͼ, quando omnibus vocibus simul apponitur, notari Sesquialteram; sin verò in una tantummodò voce reperitur, notari augmentationem, vel Subduplam (52).

Entscheidend aber ist, daß diese sog. triplae und sesquialterae von Froschius nicht als „mensurae aequalitatis proportione prolatae“ aufgefaßt zu werden scheinen, sondern als „mensurae quae inaequalitatis proportione proferuntur“: dies unterscheidet die Gegenüberstellungen von prolatio und proportio bei Frosch und Tinctoris (vgl. unten III. (1)).

*

Im 16. Jh. zumindest in Deutschland mehr Gegenstand der Spekulation, der nur um systematischer Vollständigkeit willen beibehalten wird, als der Praxis, verschwindet die prolatio gegen 1600 aus der Lehre. Nur Italien bewahrt länger Reste der prolatio, wie der gelegentlich anzutreffende Gebrauch des Prolationspunktes im Mensurzeichen und von weißen statt schwarzen semiminimae (◇) in ternären Mensuren bezeugt. Noch im letzten Drittel des 17. Jh. vermag Bononcini (*Musico prattico*, Bologna 1673) die prolatio zutreffend zu erklären und in das System der Tripeltacte einzubeziehen. So führt er in der Gruppe der triple minori auf (I, 10):

$\frac{3}{1}$ ◇ Prolazione maggiore perfetta, nella quale vanno trè Minime per battuta...
Ͼ $\frac{3}{1}$ ◇ } Prolazione minore perfetta, nella quale vanno similmente
Ͼ $\frac{3}{2}$ ◇ } trè Minime per battuta... (p. 21);

im letzten Zeichen notiert er als zweite Möglichkeit sogar weiße semiminimae. Auch BrossardD (1703, [2]1705) weist auf das Fortleben der prolatio in Italien hin und beschreibt (in Anlehnung an Bononcini?) die beiden Arten Prolazione maggiore perfetta und Prolazione minore perfetta:

Art. *Prolatione*: Les Italiens Modernes ont encore souvent dans leur Musiques deux sortes de *Prolations*... La première qu'ils appellent Prolazione maggiore perfetta se marque avec un ⟨⊙⟩ et $\frac{3}{1}$. La seconde qu'ils appellent *Prolazione minore perfetta* se marque avec un ⟨Ͼ⟩ et $\frac{3}{1}$ ou $\frac{3}{2}$ et quelques fois avec un C et $\frac{3}{2}$ (p. 80).

III. (1) Außer als Terminus für die Mensur der semibrevis (II.(2)) und z.T. von denselben Autoren wird prolatio auch im Sinne von Mensur gebraucht, sei es als Oberbegriff für modus, tempus und prolatio wie bei Prosdocimus (s. oben I., *Exkurs*), sei es als Vokabel für die in allen gradus bestimmte Mensur eines Stückes wie bei Ugolinus (s. oben I., *Exkurs*), sei es, daß insbes. die vier tempora als prolationes bezeichnet werden.
Im ersteren Sinn gebraucht der anon. Verfasser des Traktats *In arte motetorum sive discantuum* (15. Jh., CS III, 75 aff.) prolatio:

De numero et de prolatione trinaria. In omni numero vel prolatione trinaria, ut in majori, quum sola minima... (CS III, 85a);

mit den beiden prolationes, die es in der ars motetorum sive discantuum gebe, können statt tempus und prolatio allerdings auch tempus perfectum und imperfectum gemeint sein (was die nachfolgenden Mensurbenennungen perfecta prolatio majoris, imperfecta prolatio majoris, perfecta prolatio minoris und imperfecta prolatio minoris und auffällige Übereinstimmungen dieses Traktates mit der weiter unten zit. *Notita del valore delle note* nahezulegen scheinen):

In arte motetorum sive discantuum sunt due prolationes, scilicet perfecta et imperfecta, major et minor (76a).

Der Autor scheint die vier durch die beiden prolationes bestimmten Mensuren als spezifische Oberstimmenmensuren zu verstehen (motetorum sive discantuum) und stellt ihnen drei modi cantus als Unterstimmenmensuren gegenüber:

Item adhuc sunt tres modi cantus, scilicet modus perfectus in temporibus perfectis, modus perfectus in temporibus imperfectis et modus imperfectus in temporibus imperfectis (85a).

Die Ausdrücke perfecta prolatio majoris, imperfecta prolatio majoris, perfecta prolatio minoris und imperfecta prolatio minoris sowie die Namen der genannten drei modi bezeichnen aber jeder eine in allen drei gradus bestimmte Mensur (wovon es acht gibt); so ist in der perfecta prolatio majoris der modus perfekt, in der imperfecta prolatio majoris, der perfecta prolatio minoris und der imperfecta prolatio minoris aber imperfekt und die prolatio im modus perfectus in temporibus perfectis imperfekt, im modus perfectus in temporibus imperfectis perfekt oder imperfekt und im modus imperfectus in temporibus perfectis perfekt:

Perfecta prolatio majoris in omnibus figuris numeratur per tres figuras preter in minima (d.h. die minima ist zweiteilig; 76a);
Imperfecta prolatio majoris in omnibus figuris numeretur per duas figuras preterquam in semibrevi (79b);
Perfecta prolatio minoris in omnibus figuris numeretur per duas figuras preterquam in brevi (81b);
Imperfecta prolatio minoris in omnibus figuris numeretur per duas figuras (84a);
Modus perfectus in temporibus perfectis in omnibus figuris numeratur per tres figuras preterquam in semibrevi, ideo moteti perfecti sunt semper minoris prolationis (88a);
Modus perfectus in temporibus imperfectis in omnibus figuris numeratur per tres figuras preterquam in ⟨⟩brevi... et semibrevis tres minimas... si sit majoris prolationis; sed si sit minoris, semibrevis non valet nisi duas minimas (88b);
Modus imperfectus in temporibus perfectis in omnibus figuris numeratur per duas figuras preterquam in brevi et semibrevi... Semibrevis valet tres minimas..., quia, si semibrevis non valeret nisi duas minimas, tunc esset totaliter perfecta prolatio perfecti ⟨minoris⟩; ideo moteti modi ⟨im⟩perfecti in temporibus perfectis sunt majoris (89).

Von den vier tempora als den vier prolationes zu sprechen ist in Frankreich und Italien üblich:

Anon., *Les Règles de la seconde rhétorique* (zw. 1411 u. 1432): Aprèz vint Philippe de Vitry, qui trouva la manière des motès, et des balades, et des lais, et des simples rondeaux, et en musique trouva les iiij. prolacions, et les notes rouges, et la noveleté des proporcions (ed. Langlois 12);
ital. Anon. (Ms. spätes 15.Jh.): Nota quod quatuor sunt prolationes, videlicet perfecti maioris, perfecti minoris, imperfecti maioris et imperfecti minoris (Ms. Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Conv. Sopp. 388, f. 8, nach BzAfMw VIII, 34);
vgl. Antonius de Lucca (spätes 15.Jh.?), der von partes (soviel wie species oder genera) prolationis spricht: De prolationis partibus. Nota quod quatuor sunt partes prolationis, scilicet major perfecta et major imperfecta, minor perfecta et minor imperfecta (CS IV, 429a);
auch im Titel von Ockeghems *Missa prolacionum* (überl. in der Hs. Rom, Bibl. Vaticana, Chigiana, C. VIII. 234 [spätes 15.Jh., frz.-niederl. Herkunft, aber von span. Hand geschrieben], f. 106'–114') sind wohl die vier Prolationen angesprochen: alle Teile der Messe mit Ausnahme des *Christe*, des *Pleni*, des *Benedictus* und des *Agnus II* weisen die Kombination von ⊙ Ͼ O C oder denselben diminuiert bei jeweils gleicher minima auf (die Diminution der vier Prolationen ist in der Hs. mit Φ ₵ ⊙ Ͼ bezeichnet, ohne Diminutionsstrich bei der prolatio maior). Da immer nur eine Stimme in der prolatio maior und eine in der prolatio minor aufgezeichnet sind und diese beide sowohl im tempus perfectum als auch im tempus imperfectum gesungen werden sollen, kann der Ausdruck prolatio zugleich im Sinne von Vortragsweise verstanden werden. Diese Eigenschaft der Komposition macht sinnfällig, was schon aus der Verwendung des Ausdrucks prolatio im Sinne von Mensur hervorzugehen scheint: daß die Mensur als eine „Vortragsweise" aufgefaßt wird.

Vor allem aber ital. Autoren kommt die Redeweise von den vier Prolationen sehr entgegen, da sie in den Prolationen ihre tempi nonario, senario perfecto und imperfecto und quaternario wiedererkennen und von Hause aus keine selbständige Mensur der semibrevis haben. So geht der ital. Anon. VII CS III zwar von „Vitrys" prolatio maior und minor aus, unterteilt sie aber sogleich weiter in die vier Prolationen:

Dicit predictus [sc. Philippus de Vitriaco] quod due sunt prolationes, scilicet major et minor. Iste due prolationes possunt dividi in quatuor (CS III, 408a/b);

und der anon. Verfasser der toskanisch geschriebenen *Notitia del valore delle note* (um 1400) unterscheidet zwar prolatione perfecta und imperfecta (= tempus perfectum und imperfectum) und stellt beide sowohl mit perfekten als auch imperfekten semibreves dar; aber eine der der brevis analoge Mensur der semibrevis anzunehmen, liegt ihm fern:

notisi le prolationi essere due, cioe perfecta et imperfecta. La prolatione perfecta sara quando d'un canto la breve si pronuntia di note perfecte, cioe di semibrevi perfecte, si come si pronuntia el nonario. Et dirassi prolatione di perfecto magiore. Sara ancora un' altra prolatione perfecta in quanto la breve vale tre semibrevi; ma sono tali semibrevi imperfecte, cioe di due minime l'una, si come si pronuntia el senario perfecto. Et dicesi prolatione di perfecto minore; si che abiamo due prolationi perfecte, cioe prolatione di perfecto magiore et prolatione di perfecto minore. Ciascuna é prolatione perfecta in quanto el tempo si parte et pronuntia per tre semibrevi. Ma é detta la prima prolatione perfecto magiore, per che le semibrevi sono perfecte; l'altra é ditta minore, per che le semibrevi sono imperfecte... La prolatione imperfecta sara quella quando la breve si pronuntia di due note perfecte, cioe di semibreve, si come si pronuntia el senario imperfecto. Et allora si dira prolatione d'imperfecto magiore. Et abiamo la prolatione perfecta et imperfecta magiore. La prolatione imperfecta minore sara quando il tempo, cioe le brevi, si pronuntiano di note imperfecte, cioe di semibrevi imperfecte, si come si pronuntia il quadernario. Dicesi prolatione d'imperfecto minore per che non c'é minor tempo di prolatione che il quadernario, el qual tempo é formato di due semibrevi imperfecte (CSM 5, 46f.: 2–5).

Zu den prolationes rechnen auch die seit um 1430 aufkommenden tempora diminuta und duplae Φ, ₵, O2, C2, sofern diese als selbständige Mensuren gebraucht werden. So gibt Guilielmus monachus (*De praeceptis artis musicae*, späteres 15.Jh.) Erklärungen und Beispiele zu „aliquae proportiones diversarum prolationum" (CSM 12, 21); die diversae prolationes sind (in der Reihenfolge ihrer Besprechung durch Guilielmus) perfectum minus O, semi ₵ und modus suus perfectus O2, dupla minoris imperfecti C2 und imperfectum maius Ͼ.
In manchen Formulierungen stellt Guilielmus bestimmte Noten der proportio den gleichen Noten der prolatio gegenüber, z.B.:

op. cit.: Sesquitertia super perfecto minore exigit, ut ponantur quatuor semibreves proportionis super tribus prolationis, cuius mentionem facimus (ibid. 26);

und Tinctoris hebt das tempus imperfectum diminutum ₵ als eine prolatio von der proportio dupla des tempus imperfectum C_1^2 ab:

Proportionale musices (1477): Alii vero pro duple signum temporis imperfecti minorisque prolationis cum tractulo traducto accelerationem mensure... denotante, quo cantus vulgariter ad medium dicitur... [der Satz ist unvollständig]. Quod... tole-

rabile censeo propter quamdam aequipollentiam illius proportionis ac istius prolationis; dum enim aliquid ad medium canitur, 2 notae sic per proportionem duplam unius mensurantur (CS IV, 171a).

Hinter dieser Gegenüberstellung von prolatio und proportio steht die Unterscheidung von selbständiger (wenn u.U. auch beschleunigter) Mensur, welche in sich eine proportio aequalitatis bildet, einerseits und proportional veränderter Mensur (proportio inaequalitatis) andererseits. So rügt es Tinctoris umgekehrt auch, daß Ockeghem in der Chanson *L'autre dantan* den sämtlich in gleicher Mensur stehenden Stimmen das Zeichen einer proportio inaequalitatis (welche nicht vorliege) statt der acceleratio mensurae vorgezeichnet habe (→ Tactus IV.(1) (b), *Exkurs 3*; es handelt sich um ein nach breves [statt nach semibreves] zu messendes tempus perfectum, welches in der Praxis, im 16.Jh. auch in der Theorie, ‚tripla' heißt; die Wendung „nedum signo proportionis" in folgendem Zitat meint, daß eine Proportion durch eine einzelne Ziffer unvollständig bezeichnet sei):

op. cit.: Ex quo confunditur inexcusabilis error Okeghem, qui suum carmen bucolicum *L'autre dantan* ab omni parte numeris equalibus compositum nedum signo proportionis, sed illo, quod a quibusdam triple, ab aliis sesquialtere per se et male attribuitur [sc. O3]... Dum vero carmen premissum... aut aliud similiter signatum habent, imperiti dicunt „repente canamus, sesquialtera est!" O puerilis ignorantia, equalitatis proportionem inequalitatis asserere! Nec existimo compositorem, quamvis ita secundum aliquos signaverit, ita dici voluisse, sed ut carmen suum concite instar sesquialtere cantaretur, ad quod efficiendum virgula per medium circuli cujusque partis traducta sufficiebat; nam proprium est ei mensure accelerationem significare, sive tempus perfectum sive imperfectum sit, ut in infinitis etiam suis compositionibus apparet, cuius in utroque forma talis est: ⏀ ₵ (CS IV, 156b; nach Ms. Bruxelles, Bibl. Royale, II 4147, f. 102').

Während noch Glarean (1548; → Tactus IV.(2)) die Unterscheidung zwischen diminutio und proportio maioris inaequalitatis aufrechterhält, gibt Gafori sie auf; er versteht die betreffenden Mensuren als Proportion der jeweiligen nichtproportionierten Mensuren:

Practica musicae (Mailand 1496) IV, 3: Quandoque autem per aequalia signa in singulis partibus cantilenae disposita inaequalis describitur proportio: vt exempli gratia si notauero omnes cantilenae partes videlicet concentum: tenorem et contratenorem vno eodemque proportionis signo puta sub semicirculo qui imperfecti temporis ac binariae semibreuium connumerationis signum est, solo binarij numeri charactere pro dupla proportione dispositi... Sic enim sumenda est huiusmodi concentus consyderatio: vt notulae acutioris vel econuerso secundum aequalitatis proportionem consimili signo hinc inde descriptam minima conducantur verum potius cuiuscunque partis notulas in velociores consimilibus imperfecti temporibus signo presuppositis: tanquam precedentibus in proportione censeo computandas (anschließend auch Zitat von *L'autre dantan*; Seite vor ffi und folgende).

Zur Unterscheidung von prolatio und proportio bei Froschius s. oben II.(5), *Exkurs*.

(2) Signa prolationis sind die Mensurzeichen (so z.B. bei Anon. XI/XII CS III, 492b, spätes 15.Jh.). Aber auch prolatio wird im Sinne von MENSURZEICHEN verstanden. So fordern in Ockeghems Motette *Ut heremita solus* (überliefert in Petruccis *Motetti C* [1504]) zwei Kanons zum Tenor, bei den zwischen den Noten eingefügten Buchstaben (littere; z.B. *Ue, bes, es, te* usf.) je nach ihrer Zahl zu pausieren, aber nicht bei den vere prolationes (O und C), denn diese seien signa generis:

(zum in longae notierten Teil des Tenors:) Pro qualibet littera duo tu tempora pausa/ Sed vere prolationes non petunt pausationes/ Sed sunt signa generis; (zum Teil in breves:) Litteras caute notabis pro qualibet tu pausabis unius pausam temporis/ Sed vere prolationes non petunt pausationes sed sunt signa generis (nach A. Schering, *Ein Rätseltenor Ockeghems*, in: Fs. H. Kretschmar, Lpz. 1918, 134; Abb. des Tenors auch in Dr. Plamenac, Art. *Ockeghem* in MGG IX, 1961, Sp. 1831–1834).

Der mutmaßliche Verfasser der *Tütschen Musica* (1491), der Berner Kantor G.B. Frank, versteht prolatio und die dtsch. Übersetzungswörter Vorfürsetzung, Vorsetzung, Fürsetzung im Sinne von Davorsetzen, Vorzeichnung, und verwendet diese Namen sowohl für die Mensur der semibrevis als auch für das Mensurzeichen. So heißt es von den signa prolacionis oder „Zeichen, die vor für den figurirten gsang und ouch sunst mitten darin werdent gsetzt" (ed. Geering 36, 12–14):

Und es ist zu merken, daß dieselben zeichen der vorsetzung des egmelten [sc. figurirten] gsangs dryerley sind, als Signa Modorum, das sind die zeichen der maßen, Signa Temporum, das sind die zeichen der zyten, und Signa Prolacionum, das sind die Zeichen der vorfürsetzung oder prolacionen (ibid. 36, 19–37, 6).

IV. Nach der schwer verständlichen Begriffsbestimmung des Johannes Vetulus de Anagnia (letztes Drittel 14.Jh. oder später, vor 1430) ist prolatio speziell „das Ertönenlassen (enuntiatio) eines nach dem Recht des Maßes (mensura) gesungenen Tones":

Liber de musica: Prolatio est [vocis] iure mensure modulate enuntiatio (CS III, 134b).

Gemeint zu sein scheint etwa ‚ZEITMASS', denn Johannes Vetulus setzt drei prolationes an, maior, minor, minima, deren minimae sich zueinander verhalten wie 6:4:3; doch handelt es sich nicht um ein durchgängiges Zeitmaß, sondern um das Zeitmaß jeder einzelnen Note. Die semiminimae (♦) sind bei Johannes Vetulus minimae der minor prolatio unter solchen der maior oder minimae der minima prolatio unter solchen der minor:

quia aliquando divisio minoris prolationis miscetur cum majori et minima cum minori et quia inter predictas esset magna confusio, quia non bene reducerentur ad perfectionem, oportet quod de necessitate una prolatio cognoscatur ab alia: minime minoris prolationis inter minimas majoris aut minime prolationis inter minimas minoris mutentur aliqualiter in figura, videlicet ut patet hic: ♦♦♦♦ (CS III, 177b).

Dies nach der Haupteinteilung (principaliter). Besonders (particulariter) wird noch zwischen prolatio naturalis (numeralis in Ms. Catania, Bibl. Riunite Civica e A. Ursino Recupero, D 39, f. 122) und voluntaria unterschieden. Erstere ist die genaue Ausmessung einer Note gemäß ihrem Zeitmaß, letztere die willkürliche Verzerrung ihres Maßes:

Particulariter vero dividitur [prolatio] in plures, videlicet naturalis et voluntaria. Naturalis prolatio est quam habet nota ex se; voluntaria consistet in voluntate cantoris, quod esse non debet, quia habemus ipsas prolationes reductas per punctos et athomos (CS III, 134bf.).

Diese Unterscheidung erinnert an diejenige von duratio temporis artificialis und voluntaria bei Johannes de Muris:

Compendium musicae pract. (um 1322): Quantae durationis est unum tempus? Duplicis. Quomodo? Voluntariae durationis vel artificialis. Voluntaria quae est? Quae prolixe vel velociter formatur secundum libitum proferentis. Artificialis quae est? Quae prolata per tria dividitur aequalia, quorum quodlibet unica divisione similiter dividatur; aliter: quae divisibilis est per novem aequalia minima, dum profertur (ed. Michels 160: 4–7).

V. Eine eigene, doch bisher ungenügend beobachtete Verwendungstradition hat seit dem 16. Jh. frz. prolation. W. v. Wartburg, *Frz. etymologisches Wörterbuch* IX (1959), 439, verzeichnet zwei Definitionen, von denen nicht klar ist, ob sie dasselbe meinen: Einer nicht genannten Quelle von 1569 zufolge ist prolation das „prolongement d'un son dans la prononciation" („die VERLÄNGERUNG EINES TONS BEI SEINER HERVORBRINGUNG"). Ozan (1691–1868) gibt prolation wieder mit „roulement, durée de chant que la voix fait sur une syllabe par une suite de plusieurs notes". Wesentliche Elemente dieser Begriffsbestimmung („FOLGE MEHRERER TÖNE, DIE AUF EINE SILBE GESUNGEN WERDEN") enthält auch diejenige in BrossardD (1703, ²1705):

Art. *Prolatione*: On nomme aussi Prolation une suite de plusieurs Nottes ou Sons tant en descendant qu'en montant, sur la même Syllabe, ou Voyelle (80);

roulement ist nach Brossard ein schlechterer Name für ital. tirata:

Art. *Tirata*: Il y en a qui nomment autrement les *Tirades* des *Roulades*, ou des *Roulemens*, mais barbarement et fort improprement (165).

RousseauD (1768) aber bezweifelt, daß prolation ‚roulement' bedeute:

Art. *Prolation*: On lit dans le Dictionnaire de l'Académie que Prolation signifie Roulement. Je n'ai point lû ailleurs ni oui dire que ce mot ait jamais eu ce sens-là (393).

E. Littré, *Dictionnaire de la langue française* (1863) II 1, 1344, dagegen vereinigt beide Definitionen in der Weise, daß die zweite nur ein Sonderfall der ersten ist, und zitiert einen Beleg bei J. Fr. Marmontel (1723–1799; *Oeuvres complètes*, Paris 1787):

Art. *Prolation*, Absatz *Terme de musique*: Prolongation de son par la voix, soit dans les roulements, soit dans les cadences. Une syncope, une prolation, une inversion forcée altèrent en nous l'impression de le musique la plus touchante, MARMONTEL, *Oeuv.* V, p. 109.

J. H. Kaltschmidt, *Neues vollständiges Wörterbuch d. Frz. u. Dtsch. Sprache* (²Lpz. 1837), übersetzt prolation mit Coloratur, A. Molé, *Neues Wörterbuch d. frz. u. dtsch. Sprache* (⁴¹Braunschweig 1896), mit anhaltender Lauf, Coloratur; bei letzterem ist der Ausdruck als veraltet bezeichnet. Die frz. Musiklexika des 20. Jh. kennen frz. prolation nicht mehr, sondern verzeichnen nur den in Abschnitt II. (2) dargestellten Begriff von prolatio.

Lit.: R. BOCKHOLDT, Semibrevis minima u. Prolatio temporis, Mf XVI, 1963; U. MICHELS, Die Musiktraktate d. J. de Muris, BzAfMw VIII, Wiesbaden 1970.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1972

Proprietas (Notationslehre)

lat., Eigentümlichkeit, eigentümliche Beschaffenheit, Eigentum; philos. wesentliche Eigenschaft, deren Veränderung oder Beseitigung auch die Sache selbst grundsätzlich verändert; rhet. das Treffende eines Ausdrucks oder Wortes.

Im mus. Schrifttum ist proprietas seit dem 9.Jh. häufig in der wörtlichen Bedeutung ‚Eigenart' (eines Tones [Tonqualität] oder einer Tonart) belegt (z.B. *Musica Enchiriadis*, 2. Hälfte 9.Jh., nach Dronke vor 859/64 [Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Spr. LXXXVII, Tübingen 1965, 70–73], GS I, 154a; Wilhelmus Hirsaug., *Musica* [1068] XX, ed. Müller 53). Im Zuge eines allgemeinen Wandels der Wissenschaftssprache und ohne ersichtlichen Rückbezug auf frühere speziell musiktheor. Anwendungen wird das Wort gleichzeitig in der musica plana und der musica mensurabilis zum Fachausdruck (älteste Belege bei Johannes de Garlandia, *De plana musica*, Hs. Città del Vaticano, Bibl. Apost. Vat., lat. 5325, f. 5 [Fragment; Sekundärquellen Philippe de Vitry, *Ars nova*, zw. 1316 u. 1324/25, CSM 8, 19, und Lambertus, *Tract. de musica*, vor 1279, CS I, 255bf.], und *De mensurabili musica*, beide um 1240); eine hierüber hinausgehende Beziehung zwischen dem Terminus der plana musica (er bezeichnet die durch die Zugehörigkeit zu einem Hexachord bestimmte Qualität einer Solmisationssilbe [vox], die Hexachordart ♮-durum, b-molle oder naturale]; vgl. Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI [zw. 1321 u. 1324/25], 64, CSM 3 VI, 175ff.) und dem der musica mensurabilis scheint nicht zu bestehen. Letzterer kann daher gesondert behandelt werden.

I. In der musica mensurabilis wird als proprietas die Beschaffenheit, d.h. SCHREIBWEISE oder GESTALT, von Noten angesprochen,

II. in den formbezeichnenden Ligaturbestimmungen cum proprietate, sine proprietate usw. die AUS CHORAL- UND MODALNOTATION ÜBERKOMMENE SCHREIBWEISE DES LIGATURANFANGS (auch propria proprietas genannt). Diese Formbezeichnungen setzen die betreffenden Formen zur traditionellen Schreibweise ins Verhältnis und bleiben nur so lange verständlich, wie deren Formen vorherrschen, d.i. solange die Rhythmik wesentlich modal bleibt.

III. Wohl unter dem Einfluß des Namens cum opposita proprietate wird proprietas von Lambertus (vor 1279) und anderen Autoren im Sinne von TRACTUS (Strich) gebraucht.

I. Als proprietas wird in der musica mensurabilis seit Johannes de Garlandia (um 1240) die Beschaffenheit, d.h. SCHREIBWEISE oder GESTALT, von Noten angesprochen. So sagt Garlandia, eine bestimmte Schreibweise von Noten (proprietas), nämlich ihre Ligierung, sei nicht möglich, wenn die Noten textiert sind:

De mensurabili musica: Inter figuras, quae sunt sine littera et cum littera, talis datur differentia, quoniam illae, quae sunt sine littera, debent, prout possunt, amplius ad invicem ligari. Sed huiusmodi proprietas aliquando amittitur propter litteram huiusmodi figuris associatam (BzAfMw X, 44f.: II, 4f.; vgl. Lambertus [vor 1279], CS I, 269b, und Anon. St. Emmeram [1279], ed. Sowa 14, 7–9);

und Anon. 7 CS I (etwa 1260–80) hebt als kennzeichnende Eigenschaft (proprietas) von brevis- und semibrevis-Note hervor, daß sie keinerlei tractus aufweise:

Proprietas recte brevis et semibrevis est, quod non habeant aliquem tractum (CS I, 380a).

Als proprietas a parte principii spricht Garlandia die Schreibweise des Ligaturanfangs an, als proprietas a parte finis die des Ligaturendes. Bei beiden unterscheidet er je vier Arten: die Schreibweisen des Ligaturanfangs heißen cum proprietate (auch cum proprietate propria; s. unten II.), sine proprietate, per oppositum cum proprietate und sine opposito cum proprietate, die des Ligaturendes cum plica, sine plica, perfecta circa finem und imperfecta circa finem:

Figurarum ascendendo vel descendendo duae sunt species, quia quaedam dicitur cum proprietate a parte principii, quaedam a parte finis. A parte principii quatuor sunt species, quia quaedam dicitur cum proprietate, id est cum proprietate propria, quaedam sine proprietate, quaedam per oppositum cum proprietate, quaedam sine opposito cum proprietate... A parte finis etiam quatuor sunt species, quia quaedam dicitur cum plica, quaedam sine plica, quaedam perfecta circa finem, quaedam imperfecta circa finem (BzAfMw X, 47–49; II, 24–30).

Auch Anon. St. Emmeram (1279) gebraucht proprietas im Sinne von Notenschreibweise. Er stellt dieser Wortverwendung die speziellere und terminologische in den Bezeichnungen für die Schreibweisen des Ligaturanfangs gegenüber, in denen proprietas (auch propria proprietas) eine bestimmte Schreibweise des Ligaturanfangs meint (s. unten II.):

te figure [sc. figure sine proprietate propria posite] non dicuntur sine proprietate, eo quod omni proprietate careant; immo eo, quod sua proprietas proprietati figurarum precedentium (que cum proprietate propria nominantur anthonomatice, quia sunt aliis pulcriores, conuenientiores et etiam digniores in dispositione signorum) precipue sit repugnans... Vnde si queratur, quid sit proprietas, prout huiusmodi figuris attribuitur, in communi dicendum est, quod proprietas, prout in eis sumitur, est quedam signorum differentia uariorum, que nunc cum tractu efficitur et aliquando sine tractu, effectus uarios representans (ed. Sowa 41, 27–37).

II. In den formbezeichnenden Ligaturbestimmungen cum proprietate, sine proprietate, per oppositum cum proprietate und sine opposito cum proprietate ist mit proprietas (auch propria proprietas; vgl. oben I., drittes und letztes Zitat) ursprünglich die AUS CHORAL- UND MODALNOTATION ÜBERKOMMENE SCHREIBWEISE DES LIGATURANFANGS gemeint. Zwar bestimmt erst Franco proprietas ausdrücklich in diesem Sinn, hierzu vielleicht durch Lambertus (vor 1279) veranlaßt, der proprietas im Sinne von tractus (Strich) gebraucht (s. unten III.):

Ars cantus mensurabilis (um 1280) VII: Proprietas est nota primariae inventionis ligaturae a plana musica data in principio illius (CSM 18, 45: 15);

doch sind es faktisch die traditionellen Gestalten des Ligaturanfangs, die Garlandia unter der Bezeichnung proprietas beschreibt: die absteigende Ligatur hat an ihrem

Anfang einen abwärtsgerichteten tractus, die ansteigende bleibt ohne tractus:

De mensurabili musica (um 1240): omnis figurae descendendo proprietas est, ut primus punctus habeat tractum a latere sinistro. Ascendendo proprietas est, ut nullum habeat tractum (BzAfMw X, 48: II, 26f.).

Die anderen Formbezeichnungen beziehen sich auf davon abweichende Gestalten: die ligatura sine proprietate entsteht durch Weglassung bzw. Hinzufügung des abwärtsgerichteten tractus, die ligatura per oppositum cum proprietate hat an- wie absteigend einen aufwärtsgerichteten tractus an ihrem Anfang, und ohne diesen bleibt die ligatura sine opposito cum proprietate, welche gegenüber den bisherigen Gestalten offenbar keine neue Form darstellt und von Garlandia auch nicht weiter erörtert wird:

Ascendendo sine proprietate, ut [primus punctus] habeat tractum, descendendo, ut non habeat. Ascendendo vel descendendo dicitur per oppositum cum proprietate, ut primus punctus habeat tractum acsendendo a latere sinistro, sine opposito, ut non habeat tractum (ibid. 48: II, 28f.).

Die verschiedenen Schreibweisen des Ligaturanfangs sind also in ihren Bezeichnungen zur traditionellen Schreibweise, die den Rang der propria proprietas (eigentlichen Schreibweise) innehat, in Beziehung gesetzt. Nach Bezeichnung und Verhältnis ihrer Gestalten bilden die ligaturae cum und sine proprietate ein Paar, ebenso die ligaturae per oppositum und sine opposito cum proprietate (daß die Abwandlung der ligatura per oppositum cum proprietate zur ligatura sine opposito cum proprietate keine neue Form ergibt, kann hier unberücksichtigt bleiben). Scheinen die Bezeichnungen des ersten Paars ohne weiteres verständlich, so bereiten die Namen per oppositum cum proprietate und sine opposito cum proprietate Schwierigkeiten. Reimer deutet sie als „Bezeichnungsfragmente aus per oppositum [tractum] cum proprietate bzw. sine opposito [tractu] cum proprietate. Denn die Form sine opposito läßt erkennen, daß oppositus als Adjektiv, nicht als Substantiv (oppositus, ūs), verwendet ist. Somit weist die Bezeichnung per oppositum cum proprietate darauf hin, daß es sich um eine Ligatur cum proprietate handelt, die durch einen umgekehrten Tractus ausgezeichnet ist" (BzAfMw XI, 60). Doch ist der Bezug von oppositus auf tractus hierdurch nicht zwingend begründet: oppositum könnte ein substantiviertes Adjektiv in Neutrumform (mit der Bedeutung ‚Gegenteil') sein, wonach der Name im Sinne von ‚durch das Gegenteil von cum proprietate' aufzufassen wäre (vgl. auch Garlandias Formulierung zum Wert der ligatura sine proprietate: „valet per oppositum cum proprietate" [BzAfMw X, 50: III, 4]); er würde also das Gleiche besagen wie die Namensformen per oppositum proprietatis bei Anon. St. Emmeram und cum opposita proprietate bei Franco, nämlich daß sich die betreffende Ligatur in ihrer Gestalt gegensätzlich zur propria proprietas verhält, eine der propria proprietas entgegengesetzte Gestalt (proprietas) aufweist:

Anon. St. Emmeram (1279): ‚per oppositum' est ‚proprietati opposite se habere' (ed. Sowa 34, 38f.; ausführlicheres Zitat und Interpretation dieser Stelle bei Reckow, AMl XXXIX, 1967, 120f.).

Hiergegen und für den Bezug von oppositus auf tractus spricht aber die Existenz einer figura sine opposito cum proprietate. Denn erstens wäre von ihr wohl kaum die Rede, wenn oppositum im Sinne von Gegensatz gemeint wäre; zweitens wäre sie als ligatura cum proprietate bezeichnet, was sie absteigend nicht ist (absteigend entspricht sie der ligatura sine proprietate); und drittens hat sie entsprechend ihrem Namen sine opposito cum proprietate eben den aufwärtsgerichteten tractus nicht, den die ligatura per oppositum cum proprietate aufweist. Die Bezeichnung per oppositum [tractum] cum proprietate würde jedoch nicht besagen, daß es sich um eine ligatura cum proprietate handelt, die durch einen umgekehrten tractus ausgezeichnet ist (dies wäre ein Widerspruch), sondern daß die Ligatur den umgekehrten tractus der absteigenden ligatura cum proprietate aufweist. Diese Deutung ist wohl vorzuziehen; erst nach der Tilgung der figura sine opposito cum proprietate konnte oppositum im Sinne von Gegensatz aufgefaßt werden, wie es bei Anon. St. Emmeram der Fall ist.

Daß Garlandia die traditionelle Schreibweise des Ligaturanfangs als die eigentliche (propria proprietas) bezeichnet und die verschiedenen Schreibweisen des Ligaturanfangs zu dieser in Beziehung setzt, ist aus seiner Stellung in der Geschichte der Ligaturenverwendung zu verstehen; ebenso erklärt sich aus deren weiterem Verlauf, warum Garlandias Bezeichnungen für die Schreibweisen des Ligaturanfangs unverständlich werden: Garlandia führt in eine Notation, die sich allein durch die Gruppierung und Ligierung der Noten ausdrückt, graphische Differenzierungen der Ligatur je nach der von ihr repräsentierten Quantitätenfolge ein. Die in der traditionellen Weise geformten Ligaturen (figurae cum proprietate) werden auf die Bedeutung festgelegt, die sie im 1. modus haben (BL, LBL; bei mehr als dreitönigen Ligaturen wird die Anfangslonga unterteilt):

op. cit.: Omnis figura ligata cum proprietate posita et perfecta paenultima dicitur esse brevis et ultima longa. Si sint ibi praecedentes vel praecedens, omnes ponuntur pro longa (BzAfMw X, 50: III, 2f.).

Bei der figura sine proprietate sind die Quantitäten der figura cum proprietate in die entgegengesetzten verkehrt (Garlandia verwendet diese Schreibweise bei der Schlußternaria des 2. modus perfectus [BLB] und bei der letzten Ligatur des 1. modus imperfectus [LB; LBL BL ... BLB]; frangiert ist bei mehr- als dreitönigen Ligaturen nicht die Anfangsbrevis, sondern die mittlere longa):

Omnis figura sine proprietate et perfecta posita valet per oppositum cum proprietate. Regula est, quod numquam ponuntur duae breves vel tres vel quatuor etc. pro brevi, ubi possunt poni pro longa (ibid. 50: III, 4f.).

Die figura per oppositum cum proprietate schließlich ist eine mehr als zweitönige Ligatur, die nicht (wie die drei- und mehrtönige figura cum oder sine proprietate) an der Stelle einer dreitönigen Ligatur steht, sondern an der einer zweitönigen (und zwar an der einer binaria cum proprietate):

Omnis ligatura per oppositum cum proprietate et perfecta ultima est longa et omnes praecedentes ponuntur pro brevi, si sint ibi plures sive pauciores (ibid. 50: III, 6f.).

Behandelt Garlandia die Ligatur als ein Ganzes und erstreckt sich bei ihm die Wirkung der Formmodifikationen auf die ganze Wertfolge der Ligatur, so zeigt sich bei seinen Nachfolgern zunehmend die (rhythmusgeschicht-

lich zu erklärende) Tendenz, den Wert jeder Note gesondert anzuzeigen. Die Schreibung per oppositum proprietatis bedeutet bei ihnen nur noch, daß die ersten beiden Noten der Ligatur semibreves sind, und wird, wohl ihrer leichteren Lesbarkeit wegen, auch dann benutzt, wenn eine traditionell geformte Ligatur dieselben Werte repräsentierte. So schreibt Anon. 7 CS I (um 1260–80) die quinaria mit den Werten SSBBL statt cum proprietate als figura per oppositum proprietatis:

Proprietas ligature quinque est, quod habeat tractum super caput positum, tam ascendendo quam descendendo, sicut hic:

 (CS I, 381a);

vgl. Anon. St. Emmeram (1279): Sequitur de reductione quinque ad numerum trium predictarum [sc. cum proprietate et perfectione]... Quidam tamen istam figuram quinariam per oppositum proprietatis protrahunt iuxta usum. Ad quem usum siquidem confirmandum quedam sussequens regula poterit introduci, que talis est: figurarum per oppositum protractarum due priores sunt semper semibreues inequales. Figura quinaria est huiusmodi, quia in ipsa sunt due priores semibreues inequales, ergo per oppositum proprietatis merebitur figurari (ed. Sowa, 37, 34–38, 4).

Die Tendenz, den Wert jeder Note gesondert anzuzeigen läßt sich auch darin erkennen, daß die Quantitätenverkehrung in der ligatura sine proprietate bei Anon. St. Emmeram auf die letzten beiden Noten beschränkt ist (→ Perfectio I. (2) mit Ligaturentabelle). Franco (um 1280) schließlich bestimmt die rhythmische Bedeutung der Schreibweisen von Ligaturanfang und -ende völlig neu und löst hierdurch die Ligaturenschreibung von der theoretisch überholten und praktisch durchbrochenen modalen Rhythmik ab. Die Schreibweise des Ligaturanfangs zeigt nur noch den Wert der ersten Note an, die des Ligaturendes nur noch den der letzten, und die mittleren Noten sind generell breves (in der ligatura cum proprietate ist die erste Note eine brevis, in der ligatura sine proprietate eine longa.) Traditionelle Schreibweise und Modifikationen sind damit einander gleichgestellt, und die erstere büßt den Charakter einer propria proprietas ein. Damit werden Garlandias Formbezeichnungen unverständlich (Francos Hinweis, daß unter proprietas und perfectio die aus der plana musica überkommene Formung des Ligaturanfangs bzw. -endes zu verstehen sei, reichte nicht aus, die Bezeichnungen zu erklären); und da sie als überflüssig erscheinen, werden sie zunehmend nicht mehr verwendet (→ Perfectio I. (3)).

In einigen direkten und indirekten Zeugnissen des späteren 13. Jh. sind die Schreibweisen sine proprietate und per oppositum cum proprietate dergestalt miteinander verbunden, daß ansteigende Ligaturen jeweils mit abwärtsgerichtetem und absteigende mit aufwärtsgerichtetem Anfangstractus versehen werden. Diese Schreibweise (für die kein besonderer Name überliefert ist) kann sowohl in der rhythmischen Bedeutung der figura per oppositum cum proprietate als auch in der der ligatura sine proprietate auftreten. So verwenden, wie Anon. St. Emmeram (1279) berichtet, gewisse konservative Notatoren (veterum uestigia sussequentes) bei ansteigenden Ligaturen statt des tractus der Schreibweise per oppositum proprietatis (bzw.) den der Schreibweise sine proprietate (bzw.):

Quidam... quorundam veterum uestigia sussequentes ternariam figuram per oppositum figurandam sine proprietate et imperfectam et etiam quandoque perfectam in solo ascensu continuo protraxerunt (ed. Sowa 48, 3–6).

Umgekehrt weiß Walter Odington von Notatoren, die die Schlußternaria des 2. modus (BLB) zwar wenn sie ansteigt sine proprietate schreiben, aber nicht wenn sie absteigt. Diese wird vielmehr per oppositam proprietatem notiert:

De speculatione musicae (frühes 14. Jh.) VI: Secundus modus procedit per binariam ligaturam propriam et perfectam et habet in fine brevem simplicem... Aliquando hoc modo signant longam inter duas breves et in ligatura descendente, hoc per oppositam proprietatem signant... In ascendente per improprietatem (CSM 14, 137f.: X, 7f.).

Auch der Schreiber der von Hieronymus de Mor. (zw. 1280 u. 1304) überlieferten Fassung von Garlandias *De mensurabili musica* notiert absteigende Ligaturen statt sine proprietate in der Schreibweise per oppositum cum proprietate, wobei er die Wertangabe „valet per oppositum cum proprietate" mit der Formbezeichnung per oppositum cum proprietate zu verwechseln und die figura per oppositum cum proprietate mit der figura sine proprietate gleichzusetzen scheint:

Omnis figura sine proprietate et perfecta valet oppositum cum proprietate, ut hic patet: (BzAfMw X, 50: III, 4 mit Varianten *P*).

III. Wohl unter dem Einfluß des Namens cum opposita proprietate (der allerdings erst seit Franco [um 1280] belegt ist) wird proprietas seit Lambertus (vor 1279) auch im Sinne von TRACTUS (Strich) gebraucht. So bezeichnet Lambertus die Form als Ligatur cum proprietate und als Ligatur sine proprietate:

quandocumque duo figure simul ligate descendendo cum proprietate vel sine proprietate ascendendo reperiuntur..., prima recta brevis est, secunda vero longa imperfecta (CS I, 273b);
vgl. Anon. II CS III (um 1320): Omnis ligatura descendens sine proprietate prima longa dicitur... Item omnis ligatura descendens cum proprietate prima brevis dicitur... Item omnis ligatura ascendens sine proprietate prima brevis (CS III, 365a/b).

Der Autor des *Quartum principale* (1351, vorliegende Fassung nicht vor dem 8. Jahrzehnt des 14. Jh.) bestimmt die proprietas ausdrücklich als „parvulus tractus vel cauda alicui figurae conjuncta ad denotandum eam esse longam, brevem vel semibrevem" (CS IV, 259a) und lehnt Francos Gebrauch der Bezeichnungen cum und sine proprietate als unverständlich ab:

Istae... regulae [sc. magistri Franconis] videntur rationi dissonare. Quod si secundum imaginationem suam consonant, tamen valde durum est eam captare. Idcirco ab usu recesserunt (ibid. 259a/b).

Nennt Lambertus den traditionellen abwärtsgerichteten tractus ‚propria proprietas' und den aufwärtsgerichteten tractus der Schreibweise per oppositum cum proprietate ‚non propria proprietas', und wird im *Quartum principale* entsprechend den Namen cum proprietate, sine proprietate und cum opposita proprietate der abwärtsgerichtete tractus als proprietas und der aufwärtsgerichtete als opposita proprietas bezeichnet, so läßt die Unterscheidung von proprietas und cauda bei Marchetus (‚cauda' nennt er nur die abwärtsgerichtete proprietas) keine Anlehnung an die Bezeichnungen für die Schreibweisen des Ligaturanfangs mehr erkennen:

Lambertus: si in fronte prime quatuor figurarum conjunctarum descendentium cum proprietate propria , similiter in

fronte secunde ascendentium non propria proprietas ascribatur ..., prima dabit unum tempus, due medie semibreviabuntur, et ultima dabit unum tempus (CS I, 276a);
Quartum principale: omnes mediae figurae in omni ligatura tam ascendendo quam descendendo dicuntur breves, nisi casu (licet abusive) per proprietatem aliquae longantur... aut per oppositam proprietatem aliquae semibrevientur (CS IV, 260a);
Pomerium musicae mensuratae (zw. 1321 u. 1326): Distinguuntur ...ipsae caudae a proprietatibus, quia licet ipsae sint etiam proprietates..., tamen in hoc differunt, quia oportet quod caudae sint lineae protractae inferius, infra scilicet ipsas notas (CSM 6, 42: I, 1, I, 7).

Von proprietas im Sinne von tractus ist apropriare (mit einem tractus versehen) abgeleitet. Dieser Ausdruck begegnet mehrfach bei Ps.-Theodoricus de Campo:

De musica mensurabili (letztes Viertel 14. Jh.): Omnis copula appropriata deorsum, cuius secunda nota descendit, signat primam esse brevem tam in notulis quadratis, ut hic: , quam configuratis, ut hic: , nec decet illam proprietatem assignari in copulis, quarum secunda notula ascendit, ut hic: (CSM 13, 49f. IV).

Lit.: W. Niemann, Über d. abweichende Bedeutung d. Ligaturen in d. Mensuraltheorie d. Zeit vor Johannes de Garlandia. Ein Beitr. z. Gesch. d. aftz. Tonschule d. XII. Jh., BIMG I/6, 1902; A. M. Michalitschke, Theorie d. Modus. Eine Darst. d. Entwicklung d. mus. Modus u. d. entspr. mensuralen Schreibung (Dtsch. Musikbücherei, Bd. 51), Regensburg 1923; W. G. Waite, The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony. Its Theory and Practice (Yale Studies in the Hist. of Music, Vol. II), New Haven 1954; Fr. Reckow, Proprietas u. perfectio. Zur Gesch. d. Rhythmus, seiner Aufzeichnung u. Terminologie im 13. Jh., AMl XXXIX, 1967, R. A. Rasch, Iohannes de Garlandia en de ontwikkeling van de voor-Franconische notatie (Musicol. Studies XX), New York 1969; E. Reimer, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica (BzAfMw X u. XI), Wiesbaden 1972.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1974

Psophos

griech. ψόφος, Geräusch, Lärm, Getöse, Schall, Ton, Laut, Klang (lat. crepitus, strepitus; sonitus, sonus), speziell der „physikalisch" bestimmte Ton (lat. sonus).

Spezielle Abkürzungen

DoxGr	Doxographi Graeci, hg. von H. Diels, Bln 1879 (Nachdruck Bln 1958)
CAG	Commentaria in Aristotelem Graeca, hg. im Auftrag der Königl. Preuß. Akad., 23 Bde, Bln 1891–1909 (Nachdruck Bln 1955ff.)
SVF	Stoicorum Veterum Fragmenta, hg. von J. v. Arnim, 4 Bde, Lpz. 1903–24 (Nachdruck Stuttgart 1964)
VS	H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, hg. von W. Kranz, 3 Bde, Bln [8]1956

I. Im vorwiss. Gebrauch bezeichnet ψόφος seit dem 6. Jh. a. Chr. VERSCHIEDENE GERÄUSCH-, LÄRM- UND KLANGÄUSSERUNGEN, und zwar allgemein in der Grundbedeutung GERÄUSCH wie auch speziell in Übertragung auf den BEREICH DES KLANGLICHEN (von Worten und Musikinstrumenten).

II. Als Begriff der PHONETIK im weitesten Sinne sowie der NATURERKLÄRUNG, vor allem aber als TERMINUS DER PHILOSOPHIE ist ψόφος seit Aristoteles (384–322) als ALLGEMEINER BEGRIFF DES TONS (SCHALLS) gefestigt und bezeichnet den „PHYSIKALISCH" BESTIMMTEN TON als GRUNDKATEGORIE DES HÖRBAREN. (1) In der vorsokratischen Naturphilosophie bildet sich ψόφος als KONSTITUENS DES HÖRENS heraus und behält daneben seine vorwiss. Bedeutungsschicht des Geräuschhaften. (2) In der grammatischen Terminologie zur Zeit Platons (427–347) dient ψόφος zur KLASSIFIKATION DER LAUTE. (3) Die erstmals von Aristoteles durchgeführte DISTINKTION VON ΨΟΦΟΣ (SONUS) und ΦΩΝΗ (vox), durch die ψόφος zum OBERBEGRIFF ALLER AKUSTISCHEN EREIGNISSE wurde, wird für die Befestigung der akustischen Kategorienbildung entscheidend, (4) wirkt in der Folgezeit einerseits bis in die Spätantike nach, hat aber andererseits auch wieder terminologische Unschärfen zur Folge.

III. In der Musiktheorie begegnet ψόφος ebenfalls. (1) Doch vermeiden manche Fachtheoretiker, den Begriff einzuführen, weil er als allgemeine akustische Kategorie KEINE SPEZIELLE MUSIKALISCHE BEDEUTUNG besitzt. (2) (a) Vielleicht verwendet Archytas von Tarent (1. Hälfte 4. Jh. a. Chr.) ψόφος ERSTMALS ALS MUSIKALISCHEN BEGRIFF. (b) Ptolemaios (Mitte 2. Jh. p. Chr.) gründet seine *Harmonica* auf ψόφος als PRINZIP DER „HARMONIELEHRE". (c) Die byzantinische Musiktheorie SCHLIESST SICH im wesentlichen AN PTOLEMAIOS AN. (3) Im lat. Musikschrifttum ist ψόφος IN DIE BEGRIFFSGESCHICHTE VON SONUS EINGEGANGEN.

I. Möglicherweise hängt ψόφος etymologisch mit der Interjektion ψό (pfui) zusammen und ist ursprünglich lautmalend gebildet (vgl. H. Frisk, 1960–70, Art. ψόφος). Erstmals belegt im *Homerischen Hymnus an Hermes* (6 Jh. a. Chr.?):

σκευάζοντα κατ᾽ οἶκον ἄτερ ψόφου, οἷ᾽ ἀγορεύεις (V. 285; ed. T. W. Allen; „du werkelst dann lautlos im Hause – so sprichst du", Übers. A. Weiher),

bezeichnet ψόφος im vorwiss. und poetischen Gebrauch VERSCHIEDENE GERÄUSCH-, LÄRM- UND KLANGÄUSSERUNGEN. Als erklärende Ausdrücke nennt das *Lexicon* des Hesychios (5./6. Jh. p. Chr.) Getöse und Schall:

ψόφος κτύπος, ἦχος (ed. M. Schmidt, Sp. 1575).

Wie bei den sinnverwandten Worten θόρυβος und κραυγή ist die Grundbedeutung GERÄUSCH. Dementsprechend sind ψόφοι die Vorgänge und Handlungen begleitenden Geräusche, seien es die fortgewälzter Steine (Xenophon, *Anabasis* IV, 2, 4), eines einstürzenden Gebäudes (Thukydides IV, 115) oder abgehender Blähungen (Athenaios von Naukratis, *Deipnosophistae* III, 926). Gegensatz von ψόφος ist die Stille (ἠρεμία, vgl. Aristeides Quintilianus, *De musica* I, 13, ed. Winnington-Ingram 31, 10) bzw. die Privation von ψόφος: das Geräuschlose (ἄψοφον, ἀψόφητον) oder die Geräuschlosigkeit (ἀψοφία). Das Lärmende, das in ψόφος mitschwingt, kommt auch dadurch zum Ausdruck, daß Dionysos mit dem Epitheton ψοφομήδης (der auf Lärm Sinnende) belegt worden ist (Anon., *Hymnus auf Dionysos* [um 500 p. Chr.], Anthol. Graeca [Palatina] IX, 524, 24). Lärmempfindlichkeit bzw. Timidität hingegen ist ψοφοδέεια, die nach dem Stoiker Chrysipp (um 281–201) zu den Arten der Furcht (φόβου εἴδη) gehört (bezeichnenderweise scheint ψόφος bei den Stoikern als Begriff nicht belegt):

Fragm. 409 (bei Andronicus, *De affectibus* III): ψοφοδέεια δὲ φόβος κενός (SVF III, 99, 7).

Lärm und Tumult ist auch an der einzigen Belegstelle der *Septuaginta* mit ψόφος von Wagenlenkern und Reitern gemeint:

Micha I, 13: ψόφος ἁρμάτων, καὶ ἱππευόντων (sonst nur noch in verbaler Form *Hesekiel* VI, 11: ψόφησον τῷ ποδί „stampfe mit dem Fuß!").

Ψόφος begegnet jedoch nicht nur allgemein auf der Ebene der Geräusche, sondern reicht auch in den speziellen BEREICH DES KLANGLICHEN (Sprachlichen und Musikalischen) hinein. In diesen Fällen ist nicht immer angebbar, ob ψόφος bloß metaphorisch verwendet wird oder ob der Rückbezug einerseits auf das Lärmhafte und andererseits auf das Geräuschhafte als Substrat alles Klanglichen etwa in dem Sinne mitgedacht werden muß, der in Wilhelm Buschs Reim anklingt: „Musik wird oft nicht schön gefunden, / weil sie stets mit Geräusch verbunden". Ausdrücke wie πλὴν γλώσσης ψόφον (Euripides, *Hercules*, um 415 a. Chr., 230) oder τὸν ψόφον τῶν ῥημάτων (Aristophanes, *Ranae*, um 405 a. Chr., 492) lassen nicht eindeutig erkennen, ob der Klang von Sprache und von Worten sowie der dadurch vermittelte Sinn gemeint ist oder bloß deren Geräusch und Lärm. In der Regel ist ψόφος kein artikulierter (ἔναρθρος) Klang (daß er es prinzipiell sein könnte, ist ex negativo aus Diogenes von Apollonia [um 460–390] VS A 19, = Theophrast, *De sensibus* XLI, zu schließen, der τὸν ψόφον ἄναρθρον, den nicht artikulierten Klang, erwähnt); vielmehr ist nicht zu überhören, daß ψόφος im Bereich des Sprachlich-Klanglichen pejorativ in der Nähe von sinn-loser Rede steht, wie man von „leerem Geschwätz" oder „hohlem Tönen" spricht. Es war denn auch der Zusatz κενός (leer) zu ψόφος gebräuchlich, so etwa, wenn ein solcher durch die Ohren träufelt:

Ps.-Euripides, *Rhesus* 565 f.: ... κενὸς ψόφος/στάζει δι᾽ ὤτων;

Wenn man umgangssprachlich jemandem, der sich in Worten ereifert, dabei aber nicht überlaut sprechen muß, bedeutet, er solle keinen solchen Lärm (sc. um eine Sache) machen, dann verwendet man Lärm etwa in der Weise

wie Sophokles *ψόφος* im *Aias* (um 455 a. Chr.); Teukros weist die Worte des aufgebrachten Menelaos (um die Leiche des Aias) abschließend so zurück, daß er sich um Menelaos' Lärm solange nicht kümmere, als dieser bleibe, wie er sei:

1116f.: ...*τοῦ δὲ σοῦ ψόφου / οὐκ ἂν στραφείην, ἕως ἂν ᾖς οἷός περ εἶ.*

Im Gegensatz dazu ist im Bereich des Klangs von Musikinstrumenten auch der affirmative Gebrauch von *ψόφος* anzutreffen, wie er etwa durch Zusatz des Adjektivs *ἡδύς* (angenehm) zum Ausdruck kommt, wenn Euripides davon spricht, man höre einen angenehmeren Klang einer Kithara:

Cyclops (vor 410 a. Chr.) 442f.: ...*οὐκ ἂν ἥδιον ψόφον/κιθάρας κλύοιμεν*... (vgl. *Bacchae* 687 den Klang einer Flöte: *λωτοῦ ψόφῳ*).

In ähnlichem Sinne heißt es in der Polemik der *Hibeh-Rede* gegen bestimmte „Musiker" (die „Harmoniker"), diese verschwendeten zwar viel Zeit auf die Behandlung der Saitenspannung, spielten aber viel schlechter als richtige Instrumentalisten, gerieten außer sich und schlügen wider den Rhythmus zugleich mit den Tönen (*ψόφοις*) des Psalteriums das darunterliegende Brettchen:

Anon., *De musica* (um 400 a. Chr.): *ἐν[θο]υσιῶντες δὲ καὶ παρὰ τὸν ῥυθμ[ὸν δὲ] παίοντες τὸ ὑποκείμενον σανίδιον αὐτοῖς [ἅμα τοῖς] ἀπὸ τοῦ ψα[λ]τηρίου ψόφοις* (ed. Untersteiner, in: *Sofisti. Testimonianze e Frammenti* III, Florenz 1954, 210, 29).

II. Zum Begriff erhoben, gehört *ψόφος*, modern ausgedrückt, als eine Grundkategorie der PHONETIK an, sofern diese sich auf Psychologie, Physiologie, Physik (Akustik), Musik und Sprachwissenschaft (Phonetik im engeren Sinne, Phonologie) erstreckt. Daneben fällt er in weitere Bereiche der griechischen wissenschaftlichen NATURERKLÄRUNG, z. B. der „Meteorologie". *Ψόφος* bezeichnet den „PHYSIKALISCH" BESTIMMTEN TON und ist so als TERMINUS DER PHILOSOPHIE überhaupt ALLGEMEINER BEGRIFF DES TONS (SCHALLS), wie er auch bis heute als GRUNDKATEGORIE DES HÖRBAREN exponiert wird. Die Festigung des allgemeinen Begriffs Ton wurde nach Platon (437–347), wahrscheinlich durch Aristoteles (384–322) selbst vollzogen; in ihm (lat. sonus) ist die Doppelbedeutung von *ψόφος* als Geräusch (lat. crepitus, strepitus) und als Ton (lat. sonus, sonitus) aufgehoben.

*

Exkurs: Der Begriff *ψόφος* ist eng mit der naturphilosophischen Erklärung der Entstehung des Tons verwoben, die seit dem 5. Jh. a. Chr. bekannt sind. Diese Problematik kann jedoch in der Darstellung der Begriffsgeschichte nur gestreift werden. Eine knappe Analyse unter dem Aspekt des Anteils von Pythagoras bzw. der Pythagoreer gibt neuerdings W. Burkert (1962, 357–61). Ob der Begriff *ψόφος* mit Ton oder aber mit Schall (vgl. *ἦχος*) oder Klang (vgl. *φωνή*) zu übersetzen ist, hängt einerseits wesentlich vom jeweiligen Kontext ab; andererseits ist die Frage der angemessensten Übersetzung insofern besonders schwierig zu beantworten, als sowohl im Griechischen wie in den modernen europäischen Sprachen die Terminologie des akustischen und musikalischen Elementarbereichs Eindeutigkeit vermissen läßt (→ Phthongos I. und IV. (4)). Zu erinnern ist auch daran, daß sowohl moderne physikalische Unterscheidungen wie Ton (Sinuston) – Klang (Ton mit Obertönen) als auch musikalische wie Ton (Einzelton) – Klang (Zusammenklang) u. a. im Blick auf die Antike insofern gegenstandslos sind, als die Erscheinungen (dort die Partialtöne, hier die Mehrstimmigkeit) noch nicht erkannt waren. Am ehesten wird die Bedeutung von *ψόφος* von engl. sound getroffen, wie er in philosophischen Texten verwendet wird. Wenn P. F. Strawson die Möglichkeit eines völlig nichträumlichen Systems objektiver Einzeldinge (wholly non-spatial system of objective particulars) erwägt, die Möglichkeit einer auf Töne/Geräusche (sounds) gegründeten ‚auditory world' (1965, 62; vgl. 59ff.), dann ist sound nahezu derselbe philosophische Begriff, der von Aristoteles an als *ψόφος* bestimmt worden ist. Blickt man aus philosophischer oder wahrnehmungstheoretischer Sicht auf die Grundbegriffe der Sinneswahrnehmung, so wird man dem Gesichtssinn die Farbe, dem Geruchssinn den Geruch und dem Gehörsinn den Ton zuordnen. Ton ist viel eher als Schall das Korrelat zu Farbe. Jedoch ist es dtsch. üblich, die allgemeinste, alle akustischen Ereignisse übergreifende Kategorie als Schall zu bezeichnen, so etwa Helmholtz (1896, 14): „Der erste und Hauptunterschied verschiedenen Schalls, den unser Ohr auffindet, ist der Unterschied zwischen *Geräuschen* und *musikalischen Klängen*". *Ψόφος* ist in diesen Rücksichten beides: Schall und Ton, wobei der Akzent darauf gelegt werden muß, daß, wie auch immer man ihn übersetzen mag, er als Oberbegriff stets das Moment der Allgemeinheit an sich trägt, d.h. alle anderen Termini (Geräusch, Ton, mus. Ton, Klang usw.) unter sich begreift. Die dtsch. Übers. der Texte, in denen *ψόφος* hauptsächlich exponiert wird, bevorzugen Schall – recht eigentlich ist Schall griech. *ἦχος* –, ohne allerdings immer ersichtlich konsequent zu verfahren (am konsequentesten Dürings Übers. von Ptolemaios' *Harmonica*). Eingedenk der auch gegenwärtig unsicheren Terminologie im akustischen Elementarbereich und eingedenk der Tatsache, daß für die Zeit, aus der die nachfolgend untersuchten Textstellen stammen, die eher moderne Scheidung in einen mehr philosophischen Ton- und einen mehr physikalischen Schall-Begriff aufgrund der nicht wie heute getrennten Disziplinen kaum aufrecht zu erhalten ist, mithin *ψόφος* letztlich unübersetzbar ist, bleibt nichts anderes übrig, als von „allgemeinem Begriff des Tons", „Ton/Schall" u. dgl. zu reden.

Lit.: H. v. HELMHOLTZ, Die Lehre von den Tonempfindungen (1863), 5. Aufl., hg. von R. Wachsmuth, Braunschweig 1896; P. F. STRAWSON, Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics (1959), London 1965, dtsch.: Einzelding und logisches Subjekt, Stuttgart 1972.

*

(1) *Ψόφος* dürfte sich zuerst in der vorsokratischen Naturphilosophie als Begriff herausgebildet haben. Daran ist festzuhalten, auch wenn der Begriff mit Ausnahme des Fragments B 1 von Archytas von Tarent (VS I, 431, die Echtheit aber von Burkert [1962, 359] aus sachlichen Gründen angezweifelt; vgl. unten III. (2) (a)) in keinem der als authentisch angesehenen Fragmente der Vorsokratiker enthalten ist. Die doxographische Hauptquelle stellt die Schrift *De sensibus* des Aristoteles-Schülers und -Nachfolgers als Haupt des Peripatos Theophrast (371–287) dar, die an mehreren Stellen (IX, XIX, XXI, XXVIIIf., XLI, LVII, XCI) frühere Schriftsteller in Zusammenhang mit dem Gehörsinn referiert und dabei *ψόφος* erwähnt. *Ψόφος* begegnet hier als KONSTITUENS DES HÖRENS. In Auseinandersetzung mit Empedokles (um 500–430) heißt es, die Wahrnehmungen (*αἰσθήσεις*) könnten nicht durch das Ähnliche beurteilt werden; deshalb beurteilten wir den Ton nicht durch Ton, den Geruch nicht durch Geruch, auch nicht durch andere gleichgeartete, sondern vielmehr sozusagen durch gegensätzliche Dinge:

Empedokles, VS A 86 (= Theophrast, *De sens.* XIX): *οὔτε γὰρ* [sc. *κρίνομεν*] *ψόφῳ τὸν ψόφον οὔτ' ὀσμῇ τὴν ὀσμὴν οὔτε τοῖς ἄλλοις ὁμογενέσιν, ἀλλὰ μᾶλλον ὡς εἰπεῖν τοῖς ἐναντίοις* (VS I, 304, 21; DoxGr 504, 28; Theophr. ed. G. M. Stratton 82).

Empedokles beweise, daß sich das Hören durch Töne von innen (d.h. in den inneren Teilen des Ohrs) konstituiere; nach Theophrast ist es freilich ungereimt zu glauben, damit sei klar, wie man hört, indem innen ein Ton entstehe wie von einer Glocke (Schalltrichter?). Denn wegen jenes inneren Tons hörten wir zwar die Töne draußen, warum aber jener innere töne, das bleibe zu untersuchen übrig:

Ibid. (= Theophr., *De sens.* XXI): *ἀλλὰ περὶ μὲν τὴν ἀκοὴν ὅταν ἀποδῶι τοῖς ἔσωθεν γίνεσθαι ψόφοις, ἄτοπον τὸ οἴεσθαι δῆλον εἶναι πῶς ἀκούουσιν, ἔνδον ποιήσαντα ψόφον ὥσπερ κώδωνος. τῶν μὲν γὰρ ἔξω δι' ἐκεῖνον ἀκούομεν, ἐκείνου δὲ ψοφοῦντος διὰ τί; τοῦτο γὰρ αὐτὸ λείπεται ζητεῖν* (VS I, 304, 36; DoxGr 505, 12; Theophr. ed. Stratton 84; vgl. Emp. A 86, VS I, 302, 10; DoxGr 501, 12; = Theophr. IX ed. Stratton 72).

Die Polemik, die Theophrast gegen die von ihm angeführten Autoren um damalige physiologische Problemstellungen führt (Frage nach Tönen innerhalb des Ohres bzw. des Kopfes, Frage des Eintritts der Töne in den Körper usw.) braucht hier nicht erörtert zu werden. Es genügt zu bemerken, daß *ψόφος* in den von Theophrast referierten Anschauungen der Wahrnehmungslehre, Sinnesphysiologie bzw. psychologischen Physiologie angehört. Sofern das Gehör thematisiert wird, ist *ψόφος* dessen Gegenstand. Ton (Schall) und Gehör (Hören) gehören zueinander wie Sichtbares und Gesicht (Sehen), Geruch und Nase (Geruchsinn) usw. (vgl. Ps.-Hippokrates, *De victu* [1. Hälfte 4. Jh. a.Chr.] XXIII, VS I, 188, 14).

Um die These zu belegen, jede Wahrnehmung (*αἴσθησις*) sei mit Schmerz (*λύπη*) verbunden, führt Anaxagoras (um 500–425, VS A 92) an, hellglänzende Farben und übermäßige Töne (Geräusche) verursachten Schmerz:

τά τε γὰρ λαμπρὰ χρώματα καὶ τοὺς ὑπερβάλλοντες ψόφους λύπην ἐμποιεῖν (VS II, 28, 9; = Theophr. *De sens.* XXIX, ed. Stratton 92).

Übermäßige Töne bzw. Geräusche sind auch in einem weiteren Bereich der Naturerklärung anzutreffen, nämlich bei der Erörterung des Gewitters bzw. des Donners, wo *ψόφος* mehrmals belegt ist, was in unmittelbarem Zusammenhang mit der vorwiss. Bedeutungsschicht des Lärmhaften stehen dürfte. Nach Anaxagoras (VS A 84) geht, wenn das Warme in das Kalte einfällt, durch den Schlag (*ψόφῳ*) der Donner hervor:

ὅταν τὸ θερμὸν εἰς τὸ ψυχρὸν ἐμπέσηι… τῶι μὲν ψόφωι τὴν βροντὴν ἀποτελεῖ… (VS II, 25, 25; ganz ähnlich Anaximander [um 610–540] A 23, VS I, 87, 27; auch bei Aristoteles, *Meteorol.* II, 9, 369 a 29; *ὑπερβάλλοντες ψόφοι* müßten nach Aristoteles, *De caelo* II, 9, 290 b 34, die Gestirne hervorbringen, wenn es eine „Sphärenharmonie" gäbe [dazu unten II. (3)], und nach *De anima* III, 2, 426 a 30, ist es das *ὑπερβάλλον* in Höhe und Tiefe, das den Gehörsinn zerstört bzw. das Hören unmöglich macht [*φθείρει τὴν ἀκοήν*] wie das zu Helle und das Dunkle das Sehen).

Ψόφος kehrt freilich auch sehr viel stiller wieder bei der von Aristoteles (*Phys.* VII, 5, 250 a 19) überlieferten Frage des Zenon von Elea (um 490–2. Hälfte 5. Jh.), ob ein Zehntausendstel eines zu Boden fallenden Hirsekorns ebenso ein Geräusch verursache (*ποιεῖ ψόφον*) wie ein ganzes Korn oder ein Scheffel Hirse (ausführlich berichtet im Kommentar des Simplikios, CAG X, 1108, 18; bei Aristoteles selbst nur *ψοφεῖ*; vgl. Zenon A 29, VS I, 254, 27). Schließlich enthält Theophrasts Schrift *De igne* einen Abschnitt über den beim Feuer sich ergebenden *ψόφος*, der entsteht, weil das Warme und das Feuchte (sc. als Elemente) miteinander kämpfen:

De igne XI, 68: *ψόφος δὲ γίνεται πυρουμένου διὰ τὸ μάχεσθαι τὸ θερμὸν καὶ τὸ ὑγρόν* (ed. F. Wimmer, Paris 1866, 362).

(2) In wenig deutlicher Weise zeichnet sich *ψόφος* als Begriff der Grammatik, speziell der Lehre von den sprachlichen Elementen (Laut- bzw. Buchstabenlehre) ab. Die verschwindend geringe Zahl der Belege läßt nicht klar erkennen, inwieweit sich *ψόφος* als Begriff hier durchgesetzt hat und welche genaue Bedeutung er hatte. Offensichtlich dient *ψόφος* zur KLASSIFIKATION DER LAUTE. Daß die Elemente (*στοιχεῖα*) im Gegensatz zu ihren Verbindungen (*συλλαβαί*) unerkennbar sind (*ἄγνωστα*), will Platon (427–347) an Hand von Buchstabe (*στοιχεῖον*) und Silbe (*συλλαβή*) verdeutlichen, also an jenen Dingen, die er geradezu als Vorbilder (*παραδείγματα*) für die Frage der Erkennbarkeit der Elemente anführt. Das Sigma (s) zum Beispiel gehört zu den *ἄφωνα* („stimm-losen"); es ist nur ein Geräusch (*ψόφος*), als ob die Zunge zischte. Das Beta (b) wiederum besitzt weder *φωνή* noch *ψόφος*, (wie) auch nicht die meisten Buchstaben:

Theaitetos 203 b 2: *τό τε σῖγμα τῶν ἀφώνων ἐστί, ψόφος τις μόνον, οἷον συριττούσης τῆς γλώττης· τοῦ δ' αὖ βῆτα οὔτε φωνὴ οὔτε ψόφος, οὐδὲ τῶν πλείστων στοιχείων* (ed. Burnet; vgl. *Philebos* 18 bf. → Phthongos II.).

Angesichts der schwer rekonstruierbaren Lautlehre bei Platon ist an dieser Stelle nur festzuhalten, daß der Vergleich des Reibelauts s mit dem Zischen der Zunge zwar auf die Geräuschebene von *ψόφος* zurückverweist; die Aussage aber, das die Luft intermittierende b (Frikativ) besitze weder *φωνή* (vox) noch *ψόφος*, wertet die Bedeutung von *ψόφος* hin zum Laut wiederum auf, zumal dies von den meisten (!) Buchstaben behauptet wird. (Es kann vermutet werden, daß *ψόφος* hier dasselbe meint wie *Philebos* 18 bf. *φθόγγος*, bes. deshalb, weil in beiden Fällen etwas vage von einem bestimmten Geräusch bzw. Ton [*τίς*] die Rede ist.) Nach H. Steinthal ([2]1890/91, vgl. I, 252–59) schieden *ψόφος* und *φθόγγος*, die zur näheren Bestimmung der Laute, vornehmlich der Mutae, hätten dienen können, zur „Beschwichtigung" des Gewissens der Grammatiker nach Platon als Begriffe wieder aus (II, 193) zugunsten der ausschließlich auf *φωνή* bezogenen Komposita (*ἡμίφωνα*, *ἄφωνα* usw.).

Dennoch begegnet der Begriff möglicherweise im Rückgriff wieder bei Dionysios von Halikarnaß (2. Hälfte 1. Jh. a.Chr.), was insofern erstaunt, als sich der Autor auf Aristoxenos beruft, in dessen erhaltenen (mus.) Schriften *ψόφος* überhaupt nicht überliefert ist (näher dazu unten III. (1)). Es gibt nach Dionysios nicht eine einzige Natur der Sprachelemente und Buchstaben; vielmehr besteht ihr erster Unterschied, wie der Musiktheoretiker Aristoxenos erkläre, darin, daß die einen *φωναί* hervorbringen, die anderen *ψόφοι*. Diejenigen, die *φωναί* hervorbringen, sind die so genannten Vokale (*φωνήεντα*), diejenigen, die *ψόφοι* hervorbringen, sind alle übrigen:

De compositione verborum XIV: *τῶν δὴ στοιχείων τε καὶ γραμμάτων οὐ μία πάντων φύσις, διαφορὰ δὲ αὐτῶν πρώτη μέν, ὡς Ἀριστόξενος ὁ μουσικὸς ἀποφαίνεται, καθ' ἣν τὰ μὲν φωνὰς ἀποτελεῖ, τὰ δὲ ψόφους· φωνὰς μὲν τὰ λεγόμενα φωνήεντα, ψόφους δὲ τὰ λοιπὰ πάντα* (ed. Usener u. Rademacher 48, 8; = Aristoxenos Fragm. 88 Wehrli).

Aus der zweiten Unterscheidung, die die Buchstaben betrifft, welche keine Vokale sind – die Auszeichnung der

Vokale insofern, als nur sie *φωνή* (vox) besitzen, ist für das Verhältnis von Sprache und Musik besonders bedeutsam –, geht hervor, daß *ψόφος* den von manchen so benannten *ἡμίφωνα* (semivocales) zukommt, nicht aber den *ἄφωνα* (mutae), die keinerlei Anteil (*ἁπάσης ἄμοιρα*) an *φωνή* und *ψόφος* haben und, wie sie sind, nicht für sich schallen (*οὐχ οἷά τε ἠχεῖσθαι καθ' ἑαυτά*). Den *ἡμίφωνα* hingegen kommt es von Natur aus zu, daß sie für sich bestimmte *ψόφοι* hervorbringen:

ibid.: *καθ' ἑαυτὰ ψόφους ὁποίους δή τινας ἀποτελεῖν πέφυκε* (ed. Usener u. Rademacher 49,6).

Dionysios präzisiert, welche Art von *ψόφοι* durch diese Buchstaben hervorgebracht werden; es handelt sich, neben anderen solchen Schällen (*ἦχον*) – und von Textvarianten abgesehen –, um *ῥοῖζος* (Pfeifen), *σιγμός* (Zischen) und *μυγμός* (Stöhnen). *Ψόφος* dient hier also zur Bestimmung des Charakters der *ἡμίφωνα* (semivocales).

(3) Während die Grundbedeutung von *ψόφος* Geräusch ist, entstammen *φωνή* und → Phthongos dem sprachlich-lautlichen Bereich. Bei der Herausbildung von *ψόφος* als allgemeinem Begriff des Tons spielt die erstmals von Aristoteles (384–322) konsequent durchgeführte Distinktion von *ΨΟΦΟΣ* (sonus) und *ΦΩΝΗ* (vox) eine entscheidende, die akustische Kategorienbildung befestigende Rolle. Noch bei Platon ist diese Distinktion nicht festzustellen. Er verwendet nicht nur den nicht genau lokalisierbaren grammatischen *ψόφος*-Begriff, der sich mit seiner Verwendung von *φθόγγος* zu decken scheint (s. oben II. (2)), sondern gebraucht auch *ψόφος* in Bezug auf mus. Instrumente – ein Wortgebrauch, den Aristoteles kritisiert. So heißt es im *Symposion* (212c) unmittelbar vor Erscheinen des betrunkenen Alkibiades, es habe sich draußen ein großes Gegröle (*πολὺν ψόφον*) wie von Umherziehenden erhoben und es sei der Klang (*φωνήν*) einer Flötenspielerin hörbar geworden:

πολὺν ψόφον παρασχεῖν ὡς κωμαστῶν, καὶ αὐλητρίδος φωνὴν ἀκούειν (ed. Burnet; unmittelbar daran anschließend heißt die Stimme Alkibiades' ebenfalls *φωνή*).

Für Aristoteles, der *φωνή* als *ψόφος ἐμψύχου* (Klang/Stimme als Ton von Beseeltem) bestimmt (*De anima* II, 8, 420 b 5), ist der Klang mus. Instrumente nur vergleichsweise (*καθ' ὁμοιότητα*), also in uneigentlichem Sprachgebrauch mit *φωνή* zu bezeichnen (ibid.). Wie ungefestigt und vom Brauch der nachfolgenden Zeit verschieden die Verwendung von *ψόφος*, *φωνή* und *φθόγγος* bei Platon noch ist, zeigt die folgende Differenzierung der *Politeia* (III, 9, 397a): Je schlechter ein Vortragender die Mimesis vollführt, desto mehr auf einmal wird er darstellen, z. B. Donnerschläge, die Geräusche (*ψόφους*) von Sturm und Hagel, Achsen und Rädern, die Klänge (*φωνάς*) von Trompeten, Auloi, Syringen und allen Instrumenten sowie die Stimmen (*φθόγγους*) von Hunden, Schafen und Vögeln:

ὥστε πάντα ἐπιχειρήσει μιμεῖσθαι… βροντάς τε καὶ ψόφους ἀνέμων τε καὶ χαλαζῶν καὶ ἀξόνων τε καὶ τροχιλιῶν, καὶ σαλπίγγων καὶ αὐλῶν καὶ συρίγγων καὶ πάντων ὀργάνων φωνάς, καὶ ἔτι κυνῶν καὶ προβάτων καὶ ὀρνέων φθόγγους (ed. Burnet; vgl. ähnlich *Nomoi* II, 11, 669bf. sowie hierzu und zum folgenden die → Phthongos IV. mitgeteilten Stellen *Sophistes* 253b und *Timaios* 80af.).

Wiederum ist hier der Instrumentenklang als *φωνή* bezeichnet, *ψόφος* in der alten Bedeutung des Geräuschhaften und auch *φθόγγος* noch nicht in der Bedeutung des mus. begriffenen Tons verwendet.

Offensichtlich vollzog sich zwischen Platon und Aristoteles hinsichtlich des allgemeinen Begriffs Ton ein Bezeichnungs- und Begriffswandel derart, daß er bei Platon mit *φωνή*, bei Aristoteles mit *ψόφος* bezeichnet worden ist. So wird im *Timaios* (67b) *φωνή* insgesamt so bestimmt, daß – in Anlehnung an die Übers. von Fr. Schleiermacher – Ton (*φωνή*) ein Stoß (*πληγή*) durch die Ohren hindurch vermittels (*ὑπό*) von Luft, Gehirn und Blut ist, der sich bis zur Seele verbreitet:

ὅλως μὲν οὖν φωνὴν θῶμεν τὴν δι' ὤτων ὑπ' ἀέρος ἐγκεφάλου τε καὶ αἵματος μέχρι ψυχῆς πληγὴν διαδιδομένην (ed. Burnet; die Übers. von O. Apelt hingegen lautet, „daß Schall eine durch Luft verursachte und durch die Ohren vermittelte Erschütterung des Gehirns und des Blutes ist, die sich der Seele mitteilt"; zur *πληγή* vgl. auch unten II. (4); die platonische Bestimmung der *φωνή* ist zweimal doxographisch überliefert bei Theophrast, *De sens.* VI/LXXXV, ed. Stratton 70/144, sowie bei Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.* I, 3, ed. Düring 46, 7, sinnverändernd auch bei Aëtius Plac. IV, 19, ed. DoxGr 408 a 1, b 1).

Dieser Bestimmung eines als Folge eines Anschlages (Stoßes) von außen kommenden (wahrgenommenen) Tons/Schalls entspräche nach Aristoteles' Auffassung eher *ψόφος*, sofern er nicht seinerseits von einem Beseelten (Mensch oder Tier) produziert wäre. Zwar ist auch bei Platon das ‚Beseelte' angesprochen, wie es Aristoteles für *φωνή* fordert. Aber die Blickrichtung beider Autoren ist grundverschieden: während Platon *φωνή* von der Schallquelle her zur Seele gelangend sieht, bestimmt Aristoteles *φωνή* gerade umgekehrt als von der Seele ausgehend; für ihn ist *φωνή* der Stoß der (zuvor) eingeatmeten Luft vermittels der in Teilen des Stimmapparats und der Herzgegend befindlichen Seele gegen die sogenannte Luftröhre:

De anima II, 8, 420 b 27: *ἡ πληγὴ τοῦ ἀναπνεομένου ἀέρος ὑπὸ τῆς ἐν τούτοις τοῖς μορίοις ψυχῆς πρὸς τὴν καλουμένην ἀρτηρίαν φωνή ἐστιν* (ed. W. D. Ross).

Gerade durch die Verwendung ähnlicher Ausdrücke ist die Kritik an Platon kaum zu überhören. Aristoteles pocht auf die Seele als Ausgangspunkt, um *φωνή* als einen *σημαντικὸς ψόφος*, als einen Ton, der etwas bedeutet und für den eine bestimmte Vorstellung (*μετὰ φαντασίας τινός*) erforderlich ist, auszuzeichnen (420 b 32). Für Aristoteles ist jede *φωνή* ein *ψόφος*, nicht aber umgekehrt; *φωνή* ist gleichsam eine Art der Gattung *ψόφος*. Vor dem Hintergrund dieser aristotelischen Distinktion kritisiert denn auch Theophrast (*De sens.* XCI, ed. Stratton 148) die platonische Definition (*λόγος*) von *φωνή*: sie sei ziemlich mangelhaft bzw. rückständig (*ἐνδεεστέρως*); denn weder gelte sie für alle Lebewesen noch nenne Platon, wiewohl er es möchte, die Ursache (*αἰτίαν*) der Wahrnehmung, noch auch scheine er *φωνή* und *ψόφος* zu scheiden, sondern nur unsere eigene Wahrnehmung zu bestimmen. (Hier ist auch das in der musikalischen Elementarterminologie kaum auflösbare Problem der Unterscheidung der Ebene der Produktion bzw. Generation und der Ebene der Perzeption akutischer Ereignisse berührt.) – *Ψόφος*, von Aristoteles im Abschnitt über das Gehör (*ἀκοή*, Gehör als Sinn) in *De anima* (II, 8) eingeführt, ist für ihn das eigentlich vom Gehör, d. h. nur von diesem speziellen Sinn Wahrnehmbare (*ἴδιον αἰσθητόν*; *De anima* II, 6, 418 a 11), gleichwie in bezug auf den Gesichtssinn (*ὄψις*) die Farbe (*χρῶμα*). *Ψόφος* gibt es

zweifach, der Möglichkeit und der Wirklichkeit nach (II, 8, 419 b 4). Der aktuale *ψόφος* ist immer *ψόφος* von, an und in etwas (*τινός, πρός τι, ἔν τινι*; 419 b 9). Mit dem Hinweis auf diese Kategorien ist angesprochen, daß es Aristoteles auf die Unterscheidung dreier Dinge für den aktualen *ψόφος* ankommt: auf ein Anschlagendes, ein Angeschlagenes und das Medium, in dem der Anschlag geschieht und das sich zwischen der Schallquelle und dem Ohr befindet, wobei für den Anschlag nicht beliebige, sondern nur feste Gegenstände (*στερεῶν*, 419 b 19) in Frage kommen. Voraussetzung des Anschlags ist Ortsbewegung (*φορά*; 419 b 13). Die Luft (*ὁ ἀήρ*) bildet das Medium (*τὸ μεταξύ*; II, 7, 419 a 32); als bewegte ist sie wortwörtlich Ton- bzw. Schall-Träger – tragen, *φέρειν*, ist das der Ortsbewegung zugehörige Verbum –, d.h. Aristoteles weist darauf hin, daß „zwar die Luft selbst ohne *ψόφος* ist, weil sie leicht zerflattert, ihre Bewegung aber, wenn die Luft gehindert wird zu zerflattern, *ψόφος* ist":

De anima II, 8, 420 a 7: *αὐτὸς μὲν δὴ ἄψοφον ὁ ἀὴρ διὰ τὸ εὔθρυπτον. ὅταν δὲ κωλυθῇ θρύπτεσθαι, ἡ τούτου κίνησις ψόφος* (ed. W. D. Ross; „zerflattern", wie W. Theiler übers., erläutert Aristoteles an einem Beispiel; 419 b 23: man muß sehr schnell und der Zerflatterung der Luft zuvorkommend schlagen, wenn man mit einem Stoß gegen einen Sandhaufen ein Geräusch erzeugen will; – neben den Paraphrasen des Sophonias [CAG XXIII] und des Themistios [CAG V, 3] kommentieren den Inhalt von *De anima* II, 8 am ausführlichsten, ohne jedoch für *ψόφος* als Terminus weitere Aufschlüsse zu vermitteln: Simplikios [CAG XI, 138 ff.] und Philoponos [CAG XV, 354 ff.]; der Art. *ψόφος* in *Suidae Lexicon* [10. Jh.] ed. A. Adler IV, 848 f., stellt einen Auszug aus Philoponos 354 f. dar; vgl. auch Alexander von Aphrodisias, *De anima*, ed. I. Bruns in: *Suppl. Aristot.* II, 1, bes. 46 ff.).

Ähnlich heißt es *De sensu* VI, 446 b 34, der *ψόφος* scheine Bewegung von etwas im Raume Bewegten zu sein:

δοκεῖ δ' ὁ ψόφος εἶναι φερομένου τινὸς κίνησις (ed. G. R. T. Ross).

Ψόφος ist folglich Luft-Bewegung unter der Voraussetzung, daß die Luft – modern gesprochen – in bestimmter Weise kanalisiert ist. Der aktuale *ψόφος* ist zwar das dem Gehör eigentlich Wahrnehmbare, aber dem Ohr ist er nicht eigen (*ἴδιος*), wie etwa das Ohrensausen, sondern er kommt von außen und ist dem Ohr fremd (*ἀλλότριος*; II, 8, 420 a 17). Diese von der Tonerzeugung her vorgenommene Bestimmung von *ψόφος* ist notwendig so allgemein, daß sie konkrete Schallquellen (z.B. Rohr oder Saite) gar nicht erst in den Blick nehmen kann. Der Begriff *ψόφος*, wie Aristoteles ihn exponiert, ist in dieser allgemeinsten Form kein Begriff unter oder neben anderen, sondern OBERBEGRIFF ALLER AKUSTISCHEN EREIGNISSE, der sogar so umfassend gedacht wird, daß er die hörbare Erscheinung (aktualer *ψόφος*) als potentieller *ψόφος* übersteigt. Gleichwohl steht *φωνή* als ausgezeichneter *ψόφος* für Aristoteles höher, da sie, an die Seele gebunden, die Grundlage des Sprachlichen und Logischen abgibt. Indem Aristoteles *ψόφος* auf einer Ebene verwendet, die zwar die akustischen Bedingungen der Möglichkeit von Musik überhaupt anspricht und auf der gerade deshalb, weil sie auf das Akustische schlechthin bezogen ist, noch keine konkreten musikalischen Bedeutungen möglich sind, ist eine musikterminologische Untersuchung von der Aufgabe entbunden, den von Aristoteles verfolgten Verästelungen der „physikalischen", physiologischen, psychologischen und wahrnehmungstheoretischen Problematik im einzelnen nachzugehen. Stellvertretend jedoch seien wenigstens genannt: die Unterscheidungen von Schallfähigem (*ψοφητικόν*), Ton/Schall (*ψόφος*), Tönen/Schallen (*ψόφησις*), Hörfähigem (*ἀκουστικόν*), Gehör (*ἀκοή*) und Hören (*ἄκουσις*; *De anima* III, 2, 426 a 5) sowie das Problem, daß der *ψόφος* später zum Ohr gelangt als zu dem Zeitpunkt, an dem der Anschlag entsteht (*De sensu* VI, 446 a 28 ff.; vgl. 446 b 34). Wie allgemein *ψόφος* als akustische Kategorie zu verstehen ist, geht aus einem Seitenblick des Aristoteles auf *ψόφος* in Zusammenhang mit der Frage des Unbewegten (*ἀκίνητον*) hervor: unbewegt (unbeweglich) aber ist dasjenige, das bewegt zu werden völlig unmöglich ist, gleichwie der *ψόφος* nicht gesehen werden kann:

Phys. V, 2, 226 b 10: *ἀκίνητον δ' ἐστὶ τό τε ὅλως ἀδύνατον κινηθῆναι ὥσπερ ὁ ψόφος ἀόρατος* (ed. W.D. Ross; vgl. *Metaphys.* 1068 b 20).

Daß Aristoteles die in *De anima* getroffene begriffliche Unterscheidung von *ψόφος* und *φωνή* wichtig war, geht sowohl daraus hervor, daß er sie bei Behandlung der *φωνή* von Tieren in der zoologischen Schrift *Historia animalium* noch einmal trifft (IV, 9, 535 a 27, ed. auch JanS 13, 28; vgl. die Unterscheidung der „Sprache" der Tiere I, 1, 488 a 32), als auch bes. daraus, daß er in späteren Schriften auf sie zurückverweist. So heißt es *De sensu* III, 439 a 15, in *De anima* sei ausgeführt, inwieweit die aktuale Farbe und der aktuale Ton dasselbe seien wie die aktuale Sinneswahrnehmung oder inwieweit von ihr verschieden (dies bezieht sich offensichtlich auf *De anima* III, 2); in *De generatione animalium* V, 7, 786 b 24 (ed. auch JanS 8, 2) wird darauf verwiesen, daß einerseits in *De sensu*, andererseits in *De anima* besprochen sei, was die *φωνή* und was insgesamt der *ψόφος* sei. Entsprechend konsequent verwendet Aristoteles beide Begriffe. Allerdings bereitet eine Stelle, die zudem ausnahmsweise einen mus. Zusammenhang erkennen läßt, Schwierigkeiten. Es handelt sich um *De caelo* II, 9, wo Aristoteles die Ablehnung der den Pythagoreern zugeschriebenen Vorstellung der „Sphärenharmonie" formuliert. Er wendet sich gegen die Hypothese, daß die (Orts-)Bewegungen der Gestirne hörbare oder unhörbare „Töne" bzw. eine „Harmonie" verursachten. Mit deutlicher Ironie wird diese Vorstellung als geistreich (*κομψῶς*, geziert) und vorzüglich (*περιττῶς*, über das Maß hinausgehend, ungerade; 290 b 13), desgleichen als fein (*ἐμμελῶς*, harmonisch) und gebildet (*μουσικῶς*, „musikalisch"; 290 b 30), gleichwohl als nicht wahr, unmöglich und ungereimt bezeichnet. (Die ironische Verwendung gerade solcher Fach-Worte, *οἰκείοις ὀνόμασι*, hebt auch Simplikios hervor; *Comm. in de caelo* II, 9, CAG VII, 465, 10.). Vor dem Hintergrund der Distinktion von *ψόφος* und *φωνή* müßte Aristoteles, was er auch tut, im Hinblick auf Sphärenharmonie von *ψόφος* sprechen. Dreimal allerdings ist synonym dazu von *φωνή* die Rede (290 b 23, 24, 27). Naheliegend ist es, diesen für Aristoteles scheinbar uneigentlichen Sprachgebrauch als ein indirektes Zitat anzusehen. Außerdem ist zu beachten, daß der Zusammenhang „musikalisch" ist insofern, als die aus den Abständen resultierenden Geschwindigkeiten der Gestirne die Verhältnisse (*λόγοι*) der Konsonanzen (*συμφωνίαι*) haben sollen. Das Nomen simplex *φωνή* scheint hier eng auf das Kompositum *συμφωνία* bezogen zu sein (vgl. auch die als schwer verständlich geltende Stelle *De anima* III, 2, 426 a 27, derzufolge die *φωνή* eine *συμφωνία*, die *συμφωνία* aber ein *λόγος* sein soll). Es ist an diesen Stellen eine pythagoreische Beeinflussung im Gebrauch von

φωνή zu vermuten. Provoziert durch die Erörterung der Problematik der Sphärenharmonie, verwendet Aristoteles nicht nur *φωνή* anstelle von *ψόφος*; *ψόφος* selbst erhält scheinbar eine mus. Bedeutung, wenn Aristoteles einleitend die zu widerlegende Behauptung (*τὸ φάναι*) folgendermaßen formuliert: es entstünde bei den sich bewegenden Gestirnen eine Harmonie, indem (als ob?) zusammenklingende Töne hervorgebracht würden:

De caelo II, 9, 290 b 12: *τὸ φάναι γίνεσθαι φερομένων* [sc. *ἄστρων*] *ἁρμονίαν, ὡς συμφώνων γινομένων τῶν ψόφων* (ed. D.J.Allan; der Komm. des Simplikios spricht hier – im Blick auf Pythagoras – sogar von einem *ἐναρμόνιος ψόφος*, der aus der Bewegung der Himmelskörper hervorgegangen sein soll, CAG VII, 463, 23; 464, 18, verdeutlicht er umgekehrt die von ihm zit. erste Stelle, an der Aristoteles *φωνή* statt *ψόφος* verwendet, durch einen eigenen Zusatz *τὴν φωνὴν ἤτοι τὸν ψόφον*).

Die enge Verbindung von „zusammenklingend" und *ψόφος* bedeutet, wie der Kontext zeigt, jedoch nicht, daß *ψόφος* hier eine mus. Bedeutung zuwächst. Vielmehr kommt es Aristoteles gerade im Gegenteil darauf an, die Unmöglichkeit der Sphärenharmonie nicht erst auf der Stufe mus. Zusammenklingens, sondern schon auf der Ebene der Entstehung und der Hörbarkeit eines *ψόφος*, wie Aristoteles ihn auch sonst versteht, nachzuweisen.

(4) Die Vorstellung, daß der Ton/Schall aus einer *πληγή* oder *πλῆξις*, aus einem Anschlag bzw. Stoß (lat. percussio) heraus entsteht, ist zwar nicht nur bei Platon anzutreffen, sondern schon im 5. Jh. a.Chr. nachweisbar (vgl. Burkert 1962, 357ff.) und wird auch von Aristoteles übernommen; doch ist sie vor und auch noch nach Aristoteles in erster Linie nicht mit *ψόφος*, sondern mit *φωνή* in Zusammenhang gebracht. *Φωνή* als Anschlag bzw. Stoß der Luft oder als angeschlagene bzw. angestoßene Luft ist häufig belegt; genannt seien nur Aristeides Quintilianus, *De musica* I, 4, und Diogenes Laertios, *Vitae philosophorum* VII, 55, unter Berufung auf Diogenes von Babylon. Es zeigt sich, daß vor allem dort, wo der allgemeine Begriff des Tons in sprachlichen und mus. Zusammenhängen thematisiert wird, die aristotelische Distinktion wieder unscharf geworden oder ignoriert worden ist, indem *φωνή* statt *ψόφος* verwendet wird, gegebenenfalls sogar mit den aristotelischen Bestimmungen von *ψόφος*. Dies geht eindringlich aus der Zitierpraxis des Porphyrios (3. Jh. p.Chr.) hervor. In dessen ausführlichem Kommentar zu Ptolemaios' *Harmonica* I, 1 und I, 3, wo Ptolemaios *ψόφος* exponiert (näher dazu unten III. (2) (b)), teilt Porphyrios Zitate mit, die teilweise bis vor Aristoteles zurückreichen; in diesen Zitaten steht für den allgemeinen Begriff Ton zumeist *φωνή*, und erst die eigenen Zusammenfassungen des Porphyrios im Anschluß an den aristotelisch beeinflußten Sprachgebrauch von Ptolemaios setzen dafür *ψόφος*. Als Beispiel kann auch Plutarch (um 45–125) angeführt werden. Bei Behandlung der Frage, warum die Nacht den Schall besser trage (*ἠχωδεστέρα*) als der Tag, definiert er Ton (*φωνή*) als einen Anschlag eines durchschallenden Körpers:

Quaestiones convivialium VIII, 3, 3, 721c: *ἡ δὲ φωνὴ πληγὴ σώματος διηχοῦς* (ed. Hubert; unmittelbar daran anschließend sind *ψόφοι* in der ursprünglichen Bedeutung von Geräusch genannt; dieselbe inhaltliche Frage erörtert bei [Ps.-]Aristoteles, *Probl. phys.* XI, 5/33, 899 a 19/903 a 7).

Daß dieselben Bestimmungen sowohl für *φωνή* als auch für *ψόφος* angetroffen werden können, geht selbst aus den unter dem Namen des Aristoteles bekannt gewordenen, in gedanklicher Abhängigkeit von ihm entstandenen, kaum aber echten und wohl späteren Schriften *De audibilibus* (Mitte 3. Jh. a.Chr.?) und *Problemata physica* (3. Jh. a.Chr.?) hervor. Sie zehren offensichtlich von der aristotelischen Distinktion, ohne diese jedoch eigens zu thematisieren. So beginnt das Fragment *De audibilibus* (800 a 1) mit der Bemerkung, daß alle Stimmen/Klänge und die Töne/Geräusche entweder durch Körper oder durch die gegen die Körper stoßende Luft entstünden:

τὰς δὲ φωνὰς ἁπάσας συμβαίνει γίγνεσθαι καὶ τοὺς ψόφους ἢ τῶν σωμάτων ἢ τοῦ ἀέρος πρὸς τὰ σώματα προσπίπτοντας ... (ed. Bekker; auch zit. bei Porph., *Comm. in Ptol. harm.* I, 3, ed. Düring 67, 24; U. Klein kommentiert in der dtsch. Aristoteles-GA XVIII, Berlin 1972, 225, es sei hier eine stillschweigende Trennung von *φωνή* und *ψόφος* vorgenommen; die aristotelische Lehre hat nach Düring, Komm. zu Ptol. und Porph., 170, insofern eine „Erweiterung" erfahren, als nicht mehr nur eine *πληγή* „fester Körper", sondern auch eine der Luft gegen Körper für die Schallentstehung in Anschlag gebracht würden; die Lösung dieser hier nicht weiter zu erörternden sachlichen Frage hängt nicht zuletzt davon ab, wie *De anima* II, 8, 419 b 19, *δεῖ στερεῶν πληγὴν γενέσθαι πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸν ἀέρα* verstanden wird).

Auffällig in den *Problemata physica* ist es, daß in dem von der Stimme bzw. dem Klang (*φωνή*) handelnden XI. Buch häufig, in dem von der Harmonie (*ἁρμονία*) handelnden XIX. Buch hingegen nur einmal von *ψόφος* die Rede ist. An dieser Stelle wird die Frage angegangen, warum allein das gehörsmäßig Wahrgenommene – nicht aber Farbe, Geruch und Geschmack – ein Ethos besitzt, selbst wenn es sich um ein Melos ohne Wort (*λόγος*) handelt. Die mit Hilfe eines der Bewegungsbegriffe (*κίνησις*) gegebene Antwort lautet: weil allein es eine Bewegung besitzt, aber nicht diejenige Bewegung, durch die der *ψόφος* uns bewegt (denn eine solche ist auch bei den anderen [Wahrnehmungsarten] vorhanden; denn auch die Farbe bewegt den Gesichtssinn), sondern wir nehmen die auf einen solchen *ψόφος* folgende Bewegung wahr:

Problemata physica XIX, 27: *ἢ ὅτι κίνησιν ἔχει μόνον, οὐχὶ ἣν ὁ ψόφος ἡμᾶς κινεῖ· (τοιαύτη μὲν γὰρ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει· κινεῖ γὰρ καὶ τὸ χρῶμα τὴν ὄψιν·) ἀλλὰ τῆς ἑπομένης τῷ τοιούτῳ ψόφῳ αἰσθανόμεθα κινήσεως* (JanS 93, 4; unmittelbar daran anschließend werden Rhythmen und mus. Töne [*φθόγγοι*] angeführt, die eben jene zweite Bewegung und damit ein Ethos besäßen; XIX, 29 wird dieselbe Problematik wieder aufgegriffen, und dort werden *ῥυθμοί* und *μέλη* als *φωνή* vorgestellt, JanS 94, 3; dies weist darauf hin, daß *φωνή*, nicht aber *ψόφος* für die Frage des Ethos in der Musik von Bedeutung ist).

Der skizzierte Gedankengang zeigt deutlich, wie *ψόφος* als etwas „Vormusikalisches" von der hier eigentlich behandelten Problematik des Ethos als nicht spezifisch und der Wahrnehmung überhaupt zukommend abgewiesen wird. (Über den Gebrauch von *ψόφος* in mus. bzw. musiktheor. Kontext näher unten III. (1)). Im XI. Buch der *Problemata*, das sich mit der Stimme bzw. dem Klang (*φωνή*) befaßt, wird in ähnlicher Weise vor dem Hintergrund der aristotelischen Distinktion argumentiert, jedoch scheinen die Bestimmungen, die *φωνή* und *ψόφος* gegeben werden, in gewisser Hinsicht vertauschbar. So wird XI, 6 (899 a 22) der Frage nachgegangen, warum von weither kommende *φωναί* höher (*ὀξύτεραι*) zu sein (d.h. zu schallen) scheinen. Zur Verdeutlichung wird ein Vergleich der Bewegung eines Wurfgeschosses mit der eines akustischen Ereignisses angestellt. Einerseits wird gesagt, es entstünde

die *φωνή* als kontinuierliche (*συνεχής*) dadurch, daß Luft vermittels von Luft angestoßen wird, während das Geschoß dadurch im Raum bewegt werde, daß ein Körper mittels Luft bewegt wird (899 b 3; zu *συνέχεια* in gleicher Hinsicht vgl. *De anima* II, 8, 419 b 35, 420 a 2). Dasselbe wird am Schluß noch einmal, jetzt aber von *ψόφος*, ausgesagt: *ψόφος* ist vermittels von Luft angestoßene Luft:

op. cit. XI, 6, 899 b 14: *ὁ δὲ ψόφος ἀήρ ἐστιν ὠθούμενος ὑπὸ ἀέρος* (ed. Bekker; Buch XI auch teilweise ed. JanS 60ff.; vgl. 899 a 34, wo dieser sich durch die Luft fortpflanzende Prozeß näher erläutert und ebenfalls mit *ψόφος* belegt ist; 899 a 37 steht gleichfalls statt *φωνὴ συνεχής*: *ψόφος συνεχής*).

Aus diesem Gleichklang der *φωνή* und *ψόφος* gemeinsam beigelegten Bestimmungen ist jedoch keine prinzipielle Nichtunterschiedenheit beider Termini zu schließen. Denn die Stimme bzw. der Klang (*φωνή*), sofern sie ein *ψόφος* bzw. eine Spezies des *ψόφος* ist, wird sich, was elementare Schallvorgänge wie die hier angesprochenen betrifft, ebenso verhalten wie das Genos *ψόφος*. Die Einschränkung von *φωνή* auf die Stimme und den von der Stimme produzierten Klang ist *Problemata* XI insgesamt streng durchgeführt, während, durchaus aristotelisch, *ψόφος* das ganze Spektrum akustischer Ereignisse unter Einschluß von Geräusch und Lärm umfaßt; in diesem Sinne erzeugt in ein Gefäß gegossenes Wasser (XI, 10, 900 a 4), in Feuer geschüttetes Salz (XI, 26, 902 a 1) usw. einen *ψόφος* und keine *φωνή*. So gesehen braucht es nicht zu verwundern, daß gleiche Bestimmungen sowohl für *φωνή* als auch für *ψόφος* anzutreffen sind:

op. cit. XI, 14, 900 a 34: *φωνή ἐστιν ἀέρος κίνησις* (in bezug auf Kinder und Jungtiere; dieselbe Bestimmung als *ψόφος De anima* II, 8, 420 a 7, zit. oben II. (3));
op. cit. XI, 29, 902 b 13: *ὁ δὲ ψόφος ἀὴρ ἢ πάθος ἀέρος ἐστίν* (offenbar in Gegensatz zu *De anima* II, 8, 419 b 19: *οὐκ ἔστι δὲ ψόφου κύριος ὁ ἀήρ*);
op. cit. XI, 45, 904 a 25: *ἡ φωνὴ ἀήρ τίς ἐστι μεθ' ὑγροῦ* (vgl. ähnlich XI, 58, 905 b 12);
op. cit. XI, 23, 901 b 16: *ἡ φωνή ἐστιν ἀήρ τις ἐσχηματισμένος καὶ φερόμενος* (unter Einschluß auch von *ψόφος* wird dies *De audib.* 800 a 3 bestritten);
op. cit. XI, 42, 904 a 10: *ὁ δὲ ψόφος πληγή ἐστιν* (es sei ausdrücklich vermerkt, daß trotz der Fülle dieser Bestimmungen im Text weder eine von *φθόγγος* noch von *ἦχος* gegeben wird).

Eingedenk der kaum zu überschätzenden Bedeutung von *De anima* für die europäische Geistesgeschichte ist es nicht überraschend, daß die aristotelische Distinktion von *φωνή* und *ψόφος* und damit der allgemeine Begriff des Tons nicht nur griech. bis in die Spätantike und lat. – als Unterscheidung von vox und sonus – ins Mittelalter fortwirkte, sondern auch noch in der Renaissance und sogar bis in die Philosophie des Deutschen Idealismus lebendig blieb. So schließt sich etwa Plotin (205–270) in einer kurzen Einlassung auf das Gehör (*Περὶ ψυχῆς ἀποριῶν* III, *Enn.* IV, 5, 5) an den aristotelischen Sprachgebrauch an. Er geht bes. der Frage der Bedeutung der Luft als Medium zwischen Schallquelle und Gehör nach, verwendet *ψόφος* im aristotelischen Sinne und weist auf die Unterschiedenheit von *φωναί* und *ψόφοι* hin. Aus den späteren Belegen – bei den speziell musiktheor. ist die Vermittlung von Ptolemaios (unten III. (2) (b)) mitzubedenken – sei nur F.W.J. Schelling herausgegriffen, bei dem „Schall" *ψόφος* und „Klang" *φωνή* entspricht:

Philosophie der Kunst (1802–03), § 76, Anm. 1: „Schall ist das Generische... Klang ist Schall, der als Stetigkeit, als ein ununterbrochenes Fließen des Schalls aufgefaßt wird" (Nachdr. der Ausg. von 1859, Darmstadt 1960, 133; Fragen der Umdeutung des Begriffs Klang gegenüber *φωνή* können hier nicht erörtert werden, zumal da die näheren Bestimmungen, die Aristoteles *φωνή* beigelegt hat, hier nicht berührt worden sind).

III. Vornehmlich im Anschluß an Aristoteles begegnet *ψόφος* auch in der griech. Musiktheorie, und zwar ebenfalls als allgemeiner Begriff des Tons bzw. als Oberbegriff der akustischen Ereignisse. Bevor jedoch gefragt werden kann, was *ψόφος* im Bereich der Musiktheorie war, ist zu fragen, ob *ψόφος* überhaupt musiktheor. Begriff war bzw. sein konnte.

(1) Ob *ψόφος* als Begriff der Musiktheorie angehört oder nicht, ist sowohl eine Frage der Musiktheorie selbst als auch der mus. Terminologie. Zwar ist *ψόφος* eine der Bedingungen der Möglichkeit von Musik, sofern er auf das Hörbare schlechthin bezogen ist, aber es hängt vom Charakter der jeweiligen musiktheor. Konzeption ab, ob er in die Erörterung mit aufgenommen wird oder nicht. Letzten Endes hängt die Entscheidung davon ab, an welcher Stelle der Beginn von Musiktheorie als eigenständiger und eine eigene Fachsprache erfordernder Bereich markiert wird. Je nachdem, ob die vormus. Grundlagen der Musik (Bewegung, Ton, Stimme usw.) in die Musiktheorie miteinbezogen werden oder nicht, gehört auch *ψόφος* zu den musikalischen nomenclaturae oder nicht. Jedenfalls hat *ψόφος* KEINE SPEZIELLE MUS. BEDEUTUNG. Dies unterscheidet ihn etwa von Rhythmus (*ῥυθμός*) oder Klang/Stimme (*φωνή*), die zwar ebenfalls allgemein ausgesagt werden können, die aber ebenso eine spezielle mus. Bedeutung besitzen, welche zumindest im Falle des Rhythmus-Begriffs als die eigentliche angesehen werden kann und auch als solche angesehen worden ist (etwa von Aristeides Quintilianus, *De musica* [1.–3. Jh. p.Chr.] I, 13, der den *ῥυθμὸς ἐπὶ φωνῆς* als den eigentlichen Rhythmus-Begriff anführt; sonst spreche man von Rhythmus noch bei unbewegten Körpern, z.B. „eurhythmischen" Bildsäulen, und bei allem Bewegten, z.B. beim „eurhythmischen" Gehen). Die Problematik war ganz offensichtlich schon der antiken Musiktheorie geläufig. Aristoxenos von Tarent (2. Hälfte 4. Jh. a.Chr.), der für sich in Anspruch nahm, das Dickicht musiktheor. Begriffe erstmals zu durchforsten, spricht sich, wohl in Absetzung von pythagoreischen Auffassungen, dafür aus, daß die musiktheor. Beschäftigung (*ἁρμονικὴ πραγματεία*) ihren Ausgang nicht von irgendeinem Ton (*ἀπό τινος φωνῆς*) als Bewegung von Luft zu nehmen hätte; denn dies wäre eine Grenzüberschreitung (*ὑπερορία*):

Elementa harmonica B 44: *καθόλου δ' ἐν τῷ ἄρχεσθαι παρατηρητέον, ὅπως μήτ' εἰς τὴν ὑπερορίαν ἐμπίπτωμεν ἀπό τινος φωνῆς ἢ κινήσεως ἀέρος ἀρχόμενοι...* (ed. da Rios 55, 4; zit. auch von Porphyrios, *Comm. in Ptol. Harm.* I, 1, ed. Düring 8, 18).

In Übereinstimmung mit diesem Vorsatz verwendet Aristoxenos in seinen mus. Schriften, soweit sie erhalten sind, *ψόφος* nicht. Daß er an der zit. Stelle *φωνή* und nicht *ψόφος* erwähnt, dürfte mit dem oben II. (4) Gesagten in Zusammenhang stehen. Die Ausklammerung von *ψόφος* ist um so bezeichnender, als Aristoxenos im Peripatos mit der Exponierung des Begriffs durch seinen Lehrer vertraut gewesen sein mußte. Das Umgehen von *ψόφος* durch Aristoxenos läßt sich kaum anders erklären als damit, daß der

Begriff in seiner allgemeinen Bedeutung keinen Platz in den speziellen musiktheor. Ausführungen angewiesen bekommen konnte, möglicherweise auch, daß die in ψόφος latent mitschwingende Geräuschkomponente durch Vermeidung des Worts aus den mus. Erörterungen ausgeschaltet bleiben sollte. Dementsprechend verzichtet – wohl im Anschluß an Aristoxenos – eine Anzahl von Autoren musiktheor. Schriften darauf, ψόφος als Begriff einzuführen. Weder eine Definition teilen mit noch verwenden überhaupt ψόφος: u.a. Kleoneides, (Ps.-) Eukleides, Alypios, Anon. Bellermanni, Bakcheios (vgl. auch oben II. (4) zur Zitierweise des Porphyrios). In dem umfangreichen Text von Aristeides Quintilianus findet sich ψόφος nur beiläufig an einer einzigen Stelle bei der Definition des Rhythmus. Dieser wird in seiner dritten, eigentlichen Bedeutung (ῥυθμὸς ἐπὶ φωνῆς) bestimmt als ein System aus zusammengesetzten Zeiten (χρόνοι) hinsichtlich einer Ordnung; die Zustände dieser Zeiten heißen wir Arsis und Thesis, ψόφος und Ruhe (ἠρεμία):

De musica I, 13: *καὶ τὰ τούτων* [sc. *χρόνων*] *πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἠρεμίαν* (ed. Winnington-Ingram 31, 9).

Unabhängig von der Frage, ob hiermit konkret das Gegensatzpaar Ton – Pause angesprochen ist und inwieweit bei ψόφος als Gegensatz von ἠρεμία Bewegung mitzudenken ist (vgl. die Übers. von Schäfke, Bln 1937, 209 f.), zeigt sich auch an dieser Stelle, wie sehr ψόφος als allgemeine akustische Kategorie in der vormus. Bedeutung verharrt. Prägnant und abwehrend kommt dies auch in einer sehr viel späteren Quelle zum Ausdruck: ein Ton, der nicht harmonisch, mithin mißtönend ist, sollte gar nicht Ton (φθόγγος) genannt werden, sondern er sei ein auf andere Weise heraustönender ψόφος und zur Harmonie nicht gut zu brauchen:

Anon. (M. Psellos?, um 1040): *ἀπηχής ἐστι φθόγγος, οὐκ ἐναρμόνιος, οὐδ' ἂν φθόγγος ὅλως καλοῖτο, ἀλλὰ ψόφος τις ἄλλως ἐκπεφωνημένος καὶ πρὸς ἁρμονίαν οὐκ εὔχρηστος* (ed. J.L.Heiberg, *Anonymi Logica et Quadrivium*, Kopenhagen 1929, 66, 3).

(2) Trotz der Fragwürdigkeit der Zugehörigkeit von ψόφος zu den mus. bzw. musiktheor. nomenclaturae hat er bei verschiedenen Autoren Eingang in musiktheor. Erörterungen gefunden. Dies ist in erster Linie das Verdienst von Ptolemaios gewesen.

(a) In erkennbar mus. Zusammenhang, möglicherweise ERSTMALS ALS MUSIKALISCHER BEGRIFF, erscheint ψόφος im Fragment B 1 des Archytas von Tarent (1. Hälfte 4. Jh. a.Chr.). Die Echtheit und damit die Datierung des Fragments ist von Burkert (1962, 359) angezweifelt worden, so daß nicht sicher ist, ob es vor oder nach Aristoteles verfaßt wurde. Ausgegangen wird von der schon oben II. (3/4) erwähnten Entstehung des Tons (ψόφος) durch einen gegenseitigen Anschlag von Körpern (VS I, 432, 9). Die These, auf die abgezielt wird, lautet, daß sich hohe Töne (φθόγγοι) schneller, tiefe langsamer bewegen (ibid. 435, 13). Im Zusammenhang der Tonentstehung ist von ψόφος die Rede; in den angeführten Beispielen aber: Ruten, Blasinstrumente, menschliche Stimme, werden verwandte Begriffe herangezogen. Hinsichtlich der Rute (ῥάβδος) wird noch gesagt, sie bringe einen ψόφος hervor; dies entspricht der traditionellen Verwendungsweise des Geräuschhaften. Aber in den anderen Beispielen werden ἆχος (dorisch für ἦχος) bei den Auloi und Rhomboi sowie φωνή bei der menschlichen Stimme und einem Rohrblasinstrument (κάλαμος) genannt. In der abschließenden Zusammenfassung erscheint ψόφος in derselben Bedeutung wie unmittelbar zuvor φθόγγος (ibid. 433, 6). Wenn (nur) die Verwendung der mus. Elementarterminologie der Datierung des Fragments als Kriterium zugrunde gelegt werden könnte, dann spräche nichts dagegen, es als vor Aristoteles verfaßt anzusehen.

Es könnte sein, daß sich ψόφος zuerst bei den Pythagoreern als musiktheor. Bezeichnung herausgebildet hat. Zwar gibt es Hinweise darauf, aber die Überlieferung ist zu undeutlich, um Sicherheit darüber verschaffen zu können. Vor allen Dingen bleibt es im Dunkel, zu welcher Zeit genau die Herausbildung geschehen sein könnte. Porphyrios (3. Jh. p.Chr.) ist gezwungen, sich mit ψόφος auseinanderzusetzen, weil dieser in den von ihm kommentierten *Harmonica* des Ptolemaios eine zentrale Rolle spielt (unten III. (2) (b)). Porphyrios weist darauf hin, daß es die Pythagoreer gewesen sind, die ihre (Musik-)Theorie von der Substanz (οὐσία) des ψόφος und der φωνή aus begonnen haben (ed. Düring 9, 9 et passim). Gerade aber dieser Hinweis gibt, weil er ψόφος und φωνή zusammennimmt, nicht den nötigen Aufschluß über eine distinkte terminologische Verwendung bei den Pythagoreern, so aufschlußreich er für die pythagoreische Musikbetrachtung selbst sein mag. (Die Substanz von ψόφος und φωνή sollen die Pythagoreer in der Bewegung, κίνησις, gefunden haben; auf sie sei dann das Zahlengebäude der Musik gegründet.) Im Gegensatz zu den Pythagoreern seien die Aristoxeneer von der φωνή und ihren beiden Bewegungen, nicht von ihrer Substanz, ausgegangen (Porph., ed. Düring 9, 28; 10, 30; → Phthongos IV. (2)). Porphyrios teilt außerdem ein Zitat aus Adrastos dem Peripatetiker (2. Jh. p.Chr.) mit, dessen Inhalt auch bei Theon von Smyrna (1. Hälfte 2. Jh. p.Chr.) überliefert ist und das ebenfalls Zeugnis davon ablegt, wie die Pythagoreer ihre musiktheoretische Lehre aufgebaut haben sollen. In der Sache scheint es bei den meisten Pythagoreern so gewesen zu sein, daß sie die Behandlung der auf rationalen Zahlenverhältnissen basierenden Konsonanzen (συμφωνίαι) derart unternommen haben, daß sie die Erklärung mit der Theorie des ψόφος beginnen ließen:

Porphyrios, *Comm. in Ptol. harm.* I, 1: *καὶ τῶν Πυθαγορείων δ' οἱ πλεῖστοι, καθ' οὓς τὰ κατὰ τὰς συμφωνίας πραγματεύεται, ἐπὶ τοῦ ψόφου τὴν θεωρίαν ἐνίσταντο τῆς ἐξηγήσεως ἀρχόμενοι* (ed. Düring 7, 20; vgl. Theon von Smyrna, *De musica* VI, ed. J.Dupuis, Paris 1892, 84, 8).

Übereinstimmend überliefern nun Theon von Smyrna und das Adrastos-Zitat bei Porphyrios: da jedes Melos und jeder mus. Ton (φθόγγος) ein Klang (φωνή), jeder Klang aber ein ψόφος, ein ψόφος aber ein Stoß von am Zerflattern verhinderter Luft ist, ist es offensichtlich, daß in der in Ruhe befindlichen Luft weder ein ψόφος noch ein Klang, folglich auch kein mus. Ton entstehen kann:

Theon von Smyrna, *op. cit.* VI: *ἐπεὶ μέλος μὲν πᾶν καὶ πᾶς φθόγγος φωνή τίς ἐστιν, ἅπασα δὲ φωνὴ ψόφος, ψόφος δὲ πλῆξις ἀέρος κεκωλυμένου θρύπτεσθαι, φανερὸν ὡς ἠρεμίας μὲν οὔσης περὶ τὸν ἀέρα οὐκ ἂν γένοιτο οὔτε ψόφος οὔτε φωνή, διὸ οὐδὲ φθόγγος* (ed. Dupuis 84, 9; auch Porph., *op. cit.* I, 1, ed. Düring 7, 24, sowie M. Bryennios, *Harmonica* [um 1300] II, 1, ed. Jonker 126, 20).

Es ist evident, daß Aristoteles die Diskussion des ψόφος in *De anima* (oben II. (3)) vor dem Hintergrund solcher den Pythagoreern zugeschriebenen Anschauungen führt; denn

er erwähnt nicht nur das „Zerflattern" der Luft, sondern er widerspricht auch der von Theon und Adrastos anschließend genannten, desgleichen aus Archytas und Platon bekannten These, schnelle Luftbewegung erzeuge einen hohen, langsame einen tiefen Ton (*φθόγγος*; *de anima* II, 8, 420 a 31, dort aber als *ψόφος* bezeichnet). Theon fährt fort – und dies zitiert Porphyrios nicht mehr aus Adrastos –, daß die Geschwindigkeiten der Bewegungen und die Grade der Heftigkeit entweder in bestimmten (rationalen) Verhältnissen oder aber untereinander irrational hervorgebracht würden. Unter den irrationalen entstünden nun irrationale und ekmelische *ψόφοι*, die man nicht eigentlich mus. Töne (*φθόγγους*), sondern nur Schälle (*ἤχους*) nennen darf:

op. cit. VI: *ὑπὸ μὲν οὖν τῶν ἀλόγων ἄλογοι καὶ ἐκμελεῖς γίνονται ψόφοι, οὓς οὐδὲ φθόγγους χρὴ καλεῖν κυρίως, ἤχους δὲ μόνον* (ed. Dupuis 84, 18; diejenigen, die man eigentlich *φθόγγοι* nennen darf, werden nach den ihnen zugrundeliegenden Zahlenverhältnissen weiter in „bloß harmonische" und „symphone" unterteilt; vgl. auch das Zitat aus Psellos? oben III. (1)).

Unabhängig von der Frage, inwieweit *ψόφος* überhaupt ein mus. Begriff genannt werden kann und darf, muß offenbleiben, ob und inwieweit zu der Zeit, als Aristoteles die Distinktion *φωνή* – *ψόφος* traf, bei den Pythagoreern schon eine begriffliche Klärung des Bereichs der mus. Elemente, insbes. hinsichtlich *ψόφος* erfolgt war. Der fragmentarische Charakter der Überlieferung und das Fehlen weiterer Erklärungen lassen keine gesicherten Schlüsse zu. Hinreichend deutlich wird jedoch aus diesen Zitaten, daß *ψόφος* bei dem Versuch, die mus. Elemente zu klassifizieren, ähnlich wie im nichtmus. Zusammenhang bei Aristoteles, den Rang eines alle akustischen Ereignisse umschließenden Oberbegriffs erhält und als solcher ohne spezielle mus. Bedeutung und Geltung bleibt bzw. bleiben muß.

(b) Angesichts der vorzugsweise harmonischen Orientierung der griech. Auffassung von Musiktheorie, aber auch wegen der weithin starken Orientierung an Aristoxenos verwundert es nicht, daß *ψόφος* mit Ausnahme von Ptolemaios keine bedeutendere Erwähnung bei den antiken griech. Musikschriftstellern findet. Als sei es nur der Vollständigkeit halber, führt Nikomachus von Gerasa *ψόφος* in der überkommenen Auffassung eines Stoßes der Luft an, ehe er sich dem mus. Ton und dem Intervall zuwendet (vgl. damit, ganz allgemein, die extreme Vernachlässigung des akustischen Substrats als Basis jeder Harmonie-Lehre in den freilich zum praktisch-handwerklichen Gebrauch bestimmten Harmonielehren des späten 19. und 20. Jh.):

Enchiridion (1. Hälfte 2. Jh. p. Chr.): *καθόλου γάρ φαμεν ψόφον μὲν εἶναι πλῆξιν ἀέρος ἄθρυπτον μέχρι ἀκοῆς* (JanS 242, 20; Jan vermutet zu recht *ἀθρύπτου*, denn der Bezug auf *πλῆξιν* oder gar *ψόφον* ergibt keinen Sinn).

Ganz anders bei Ptolemaios (Mitte 2. Jh. p. Chr.), der seine *Harmonica* auf *ψόφος* als Prinzip der „Harmonielehre" gründet. Gleich der erste Satz (I, 1) enthält in der Definition von *ἁρμονική* (Harmonie-Lehre) den Begriff *ψόφος*: sie ist die Fähigkeit, die in den *ψόφοι* vorhandene Unterschiedlichkeit hinsichtlich des Hohen und des Tiefen zu begreifen. Und noch im selben Satz wird eine erste Definition von *ψόφος* als Zustand angestoßener Luft nachgeschoben; *ψόφος* ist für Ptolemaios das Erste und Ursprünglichste des Hörbaren:

ἁρμονική ἐστι δύναμις καταληπτικὴ τῶν ἐν τοῖς ψόφοις περὶ τὸ ὀξὺ καὶ τὸ βαρὺ διαφορῶν, ψόφος δὲ πάθος ἀέρος πλησσομένου – τὸ πρῶτον καὶ γενικώτατον τῶν ἀκουστῶν (ed. Düring 3, 1; Porphyrios weist in seinem Kommentar, ed. Düring 7, 8, eigens darauf hin, daß Ptolemaios von *ψόφος* ausgehe, weil er ursprünglicher sei als *φωνή*; „angestoßener Luft" heißt es nach Porph. [ed. Düring 8, 11], weil es viele und unterschiedliche Zustände der Luft, z.B. verdünnte, erwärmte usw. gibt; *ψόφος* als *πάθος ἀέρος* schon oben II. (4) bei [Ps.-]Aristoteles, *Probl. phys.* XI, 29, 902 b 13; „des Hörbaren" scheint eine Absetzung von den Pythagoreern zu bedeuten, denen Ptol., ed. Düring 6, 1, eine Vernachlässigung des Gehörs, *ἀκοή*, bei ihren Untersuchungen vorwirft).

Im Anschluß an diese Definition geht Ptolemaios (I, 3) dazu über, den Unterschied (*διαφορά*) der *ψόφοι* nach Höhe und Tiefe (von Porphyrios als Akzidenzien der *ψόφοι* bezeichnet; ed. Düring 38, 9) zu erwägen. Hierin folgt er, wie auch Porphyrios (ed. Düring 47, 13) sieht, Aristoteles (*De anima* II, 8, 420 a 26); dort spricht Aristoteles davon, daß sich die Unterschiede der schallenden/tönenden Dinge (*ψοφούντων*), nämlich Hoch und Tief, im aktualen *ψόφος* zeigen, so wie ohne Licht keine Farben zu sehen sind. Ptolemaios spannt diesen Unterschied nun in die Kategorien der Qualität und der Quantität ein, und zwar mit Option für die Quantität, worin Düring (Komm. 150) eine „folgenschwere petitio principii" erblickt. In diesem Zusammenhang gibt Ptolemaios eine zweite Definition von *ψόφος* derart, daß dieser eine kontinuierliche Anspannung (nach I, 1 besteht gerade darin das *πάθος*) der Luft ist:

τάσις γάρ τίς ἐστι συνεχὴς τοῦ ἀέρος ὁ ψόφος (ed. Düring 8, 12).

Während Aristoteles ohne speziellen Blick auf die Musik *ψόφος* von *φωνή* so getrennt hat, daß letztere eine Spezies des ersteren ist, trennt Ptolemaios im nachfolgenden Kapitel (I, 4) *ψόφος* und *φθόγγος* so, daß der spezifisch musikalisch gültige Ton (*φθόγγος*) als eine Spezies des *ψόφος* erscheint. (Die Gewinnung des mus. Tons aus *φόφος* ist näher aufgezeigt in → Phthongos IV. (3).) Demgegenüber spielt *φωνή* (Stimme/Klang) in dieser ptolemäischen Konzeption der *Harmonica* keine konstitutive Rolle, während Aristoxenos gerade umgekehrt den Begriff des mus. Tons (*φθόγγος*) aus den unterschiedlichen Bewegungen der *φωνή* gewonnen hatte. Wie in den verschiedenen Richtungen der Musikbetrachtung bzw. bei den Hauptautoren der Begriff des mus. Tons gewonnen wird, kann in einer einfachen, deshalb aber notwendig vergröbernden, d.h. einzelne Zwischenstufen übergehenden schematischen Darstellung veranschaulicht werden; alle diese Möglichkeiten einer begrifflichen Durchdringung des Bereichs der mus. Elemente führen vor Augen, daß der Begriff des mus. Tons abgeleitet wird:

nichtmus.:			
Aristoteles:	*ψόφος* (als Gattung)	>	*φωνή* (als Art)
musiktheor.:			
Pythagoreer: (nach Porph.)	*οὐσία τοῦ ψόφου καὶ τῆς φωνῆς* (= *κίνησις*)	>	[*φωνή*, *φθόγγος*]
Aristoxenos:	*φωνή* (als Bewegung)	>	*φθόγγος*
Ptolemaios:	*ψόφος* (als Gattung)	>	*φθόγγος* (als Art)

Beide ptolemäischen Definitionen des *ψόφος* sind, wie Düring (Komm. 151) betont, „rein physikalisch". Sie zeigen, daß Ptolemaios nicht vor der von Aristoxenos verurteilten Grenzüberschreitung (*ὑπερορία*) zurückschreckt, sondern die Musiktheorie allgemein fundieren möchte. Dazu dient ihm der von Aristoteles bereitgestellte *ψόφος*-

Begriff. Daß Ptolemaios neben der kategorialen Analyse der mus. Elemente auch um deren sprachliche Benennung bekümmert ist, geht daraus hervor, daß er (I, 4) eine Erklärung für das Kompositum Kon-sonanzen (*σύμφωνοι* sc. *φθόγγοι*) angibt; man nenne sie so, weil sie onomatopoetisch nach dem schönsten aller *ψόφοι*, der *φωνή*, gebildet seien:

συμφώνους δὲ ἔτι φασὶν εἶναι παρὰ τὸν κάλλιστον τῶν ψόφων, τὴν φωνήν, ὀνοματοποιοῦντες (ed. Düring 10, 25; ganz aristotelisch komm. diese Stelle Porph., ed. Düring 89, 24; vgl. auch Ptol. I, 3, ed. Düring 7, 12, wo Ptol. verschiedene Qualitäten der *ψόφοι* bzw. verschiedene typisierte Schallformen, *νόμους τοῖς ψόφοις*, ebenfalls onomatopoetisch benannt sieht).

(c) Die byzantinische Musiktheorie SCHLIESST SICH im Hinblick auf *ψόφος* im wesentlichen AN PTOLEMAIOS AN. Nachdem G. Pachymeres (1242–um 1310) die (erste) ptolemäische Definition verwendet hat, stellt er fest, daß vor Klang/Stimme und dem mus. Ton der *ψόφος* bedacht werden muß:

Quadrivium II; 1: *προεπινοεῖται γὰρ τῶν φωνῶν καὶ τῶν φθόγγων ὁ ψόφος* (ed. Tannery 100, 4).

Auch M. Bryennios befaßt sich im Kapitel über den Ton (*περὶ φθόγγου*) seiner *Harmonica* (um 1300; I, 4, ed. Jonker 88ff.) mit *ψόφος*. Der kompilatorische Charakter der Schrift – neben vielem anderen wird für *ψόφος* bes. der Simplikios-Komm. zu Aristoteles' *De anima* herangezogen – und die vielfach unkritische Übernahme von Zitaten haben allerdings zur Folge, daß sich keine neue terminologische Nuancierung, sondern eher eine gewisse Unschärfe der Wortverwendung einstellt. Aus den Hauptstellen, an denen sich Bryennios um eine eigene Interpretation bemüht, geht noch einmal hervor, daß mit diesem Begriff stets das Problem der Schallentstehung (*ψόφου γένεσιν*; ed. Jonker 90, 30; 92, 8) verbunden ist. Nachdem sich Bryennios gegen die Auffassung gewendet hat, *ψόφος* sei ein Stoß der Luft, angestoßene Luft oder ein Zustand (*πάθος*; ed. Jonker 92, 10; 92, 31), gibt er eine eigene Bestimmung, für die er jetzt jedoch nicht *ψόφος*, sondern offensichtlich synonym dazu *ἦχος* setzt:

ὅτι ὁ ἦχος... ἐνέργεια τῶν πληξάντων ἀπολύτως τῷ διηχεῖ ἐπὶ τῷ πάθει παροῦσα (ed. Jonker 92, 30; Jonker übers.: „that a sound is... the activity of the striking [bodies] which is present in the conducting medium independently, immediately after the affection"; der Passus beginnt [90, 6] mit *ψόφος*, danach wird aus Simplikios zitiert, wo von *ἦχος* die Rede ist, und im Anschluß daran folgt diese Definition von *ἦχος*/*ψόφος*).

(3) In das lat. Musikschrifttum ist *ψόφος* nicht übernommen worden; er ist IN DIE BEGRIFFSGESCHICHTE VON SONUS EINGEGANGEN (vgl. die Zitate aus Boethius, *De inst. musicae* I, 3 und I, 8 in → Phthongos V. (1)). Erst der bewußte Rückgriff auf antike Autoren in der Renaissance führt dazu, daß Fr. Salinas zur Verdeutlichung der Doppelbedeutung von sonus als *ψόφος* und *φθόγγος* den Begriff griech. mitteilt:

De musica (Salamanca 1577) II, 1: sic etiam soni nomen bifariam sumitur: modò enim omne illud, quod auditus sensum immutare potest vniuersali significato complectitur, modò accipitur pro harmoniae principio, & prima eius elementa significat, ex quibus cantus, vt ex literis constat oratio. Et dictio quidem vnica est, notiones verò duae: quas nos sola definitione secernere possumus, Graeci diuersa etiam appellatione distinguunt; nam priorem illum vniuersalem *ψόφον*, hunc verò *φθόγγον* appellant. Sed nos, probatissimorum autorum vestigia sequentes, vtrumque sonum appellabimus, vt, quoad fieri possit, Latinis verbis vtamur (47).

Die antiken Bestimmungen von *ψόφος* wirken in sonus fort.

Lit.: →Phthongos; H. Steinthal, Gesch. d. Sprachwiss. bei d. Griechen u. Römern, 2 Bde, Bln ²1890/91; W. Burkert, Weisheit u. Wiss. Studien z. Pythagoras, Philolaos u. Platon (Erlanger Beitr. z. Sprach- u. Kunstwiss., Bd. X), Nürnberg 1962.

Albrecht Riethmüller, Freiburg i. Br. 1976

Punctus

lat., zu pungere, stechen. Von den zahlreichen Einzelbedeutungen der klassisch-lat. Vokabel punctum/punctus (das Gestochene) bilden „Punkt" im geometrischen Sinn (I.) und als Schriftzeichen (II.–VI.) die Basis für den musiksprachlichen Wortgebrauch, bei dem aufs Ganze gesehen das Maskulinum punctus, -i gegenüber dem Neutrum vorherrscht, zuweilen aber dessen Plural puncta übernimmt. Engl. u. frz. point, ital., span. u. katal. punto, dtsch. punct/punkt/punckt. Dim. punctellus, pontellus (s. V. (1)), span. puntillo, dtsch. pünctlin. Musikfachsprachliche Komposita: compunctus u. contrapunctus (s. IV. (6) u. (7)).

I. (1) Zahlreiche Monochordmensurtexte des Mittelalters verwenden seit Boethius (um 500) und in Analogie zur geometrischen Streckenmessung bzw. -teilung punctum (seltener punctus) für die einzelnen Teilungs- oder Grenzpunkte der gespannten Saite, zuweilen auch für deren Halterung oder Begrenzungssteg. Dabei bezeichnet das Wort den gedachten, exakt mathematischen Punkt wie auch den tatsächlichen Berührungsort auf der Saite, ferner dessen Kennzeichnung (meist durch Punkt auf einer Meßleiste), oft auch seine Benennung (durch Buchstaben, zuweilen ausdrücklich litterae genannt); gelegentlich treten erläuternde Beiwörter wie finalis, sectionis, scabelli u.ä. hinzu. Das Wort ist als geometrischer Terminus technicus zu werten, der in das naheliegende Gebiet mathematisch-musiktheor. Darstellungen übernommen wurde. Er fand mit dem Sprachgebrauch der Monochordlehre auch in sachverwandten Mensurtraktaten (für Orgelpfeifen, Clavichord und ähnliche Instrumente) Eingang, bleibt indessen meist ganz auf Meßverfahren der Geometrie (die an Saiten, Pfeifenblechen oder anderen Bauteilen durchgeführt werden) bezogen. (2) Nur vereinzelt und offenbar erst spät (15.Jh.) rückt das Wort punctum/punctus innerhalb der Monochordlehre in die Nähe eines spezifisch mus. Terminus, wenn es nicht nur für die Saitenteilung, sondern auch für deren Ergebnis, die Tonstufe und den erklingenden Ton, gebraucht wird.

II. Unter dem Einfluß der Lehre von den positurae oder distinctiones bei den spätantiken Grammatikern (4.Jh.), die mit Hilfe des Punktzeichens Grade der syntaktischen Gliederung unterschieden, und in enger Beziehung zur Ars rhetorica wird das Wort punctus wohl seit dem 9.Jh. für die Distinktionszeichen in der lat. Lektions- oder Akzentschrift verwendet, d.h. auf Doppelzeichen (punctus circumflexus, p. elevatus, p. versus und p. interrogativus) bezogen, an denen jene melodischen Kurzformeln ablesbar sind, in die vor den Zäsuren der (sonst beibehaltene) Rezitationston gesungener Lektionen einmünden soll. Da den Zeichen feststehende mus. Wendungen entsprechen, erfaßt die Wortbedeutung von punctus nicht nur das jeweilige graphische Zeichen und die betreffende Zäsur, sondern auch die zugehörige Melodieformel.

III. Der seit den ältesten Neumenzeugnissen (im 9.Jh.) als Grundzeichen der Neumenschrift verwendete Punkt heißt vereinzelt schon im 10./11. Jh., allgemein seit dem 12./13.Jh. punctum oder punctus.

IV. Im 13.Jh. mehren sich die Belege, bei denen das Wort im Sinn von Note schlechthin, aber auch von Tonstufe und erklingendem Ton gebraucht wird. Das Auftreten in dieser Bedeutung ist offenbar vorwiegend an bestimmte musiktheor. Themenbereiche und deren spezielle terminologische Tradition gebunden, denn das Wort findet sich für gewöhnlich seit Johannes de Garlandia (um 1240) (1) in der Ligaturenlehre zur Bezeichnung von primus, secundus, ultimus punctus u.ä. einer Gruppe, (2) im Namen der längsten Pause, finis punctorum; sodann (3) nach Franco (um 1280), der den Ausdruck organicus punctus einführte, in Erklärungen mehrst. Satzweisen, (4) seit *Gaudent brevitate moderni* (Ende 13.Jh.) als Terminus für das Ausgangszeichen der Mensuralnotation, punctus quadratus. (5) Zwei Autoren des späten 13.Jh. gehen in auffälliger Weise über diesen eingegrenzten Wortgebrauch hinaus, indem sie punctus nicht nur ungewöhnlich häufig benutzen, sondern mit diesem Terminus auch das Grundelement der Musik, die als ars punctorum oder als cantare/copulare/ponere punctos deklariert wird, erfassen. Im 14./15.Jh. hingegen ist das Wort – weitgehend verdrängt von der punctus-Terminologie und -Lehre der Hilfszeichen in der Mensuralnotation (vgl. V. (1)) – entweder (6) Merkmal antiquierter Darstellungsweise, die u.a. auch in der Zusammensetzung compunctus vorzuliegen scheint, oder (7), meist im Ausdruck punctum contra punctum [ponere], Teil einer Wort- und Sacherklärung des Terminus → contrapunctus.

V. Schlicht vokabular werden seit dem 11.Jh. auch Zusatzzeichen in Notationen punctus genannt. (1) Historisch am wirkungsreichsten war der Gebrauch in der Mensuralnotation des 14. bis 16.Jh. als punctus divisionis, punctus perfectionis oder eine ihrer zahlreichen Unterarten. Außerhalb dieses geschlossenen Gebietes der mensuralen punctus-Lehre erscheint der punctus (2) in mannigfachen weiteren, z.T. peripheren Anwendungen als Hilfssymbol für Notenschrift, Tabulaturaufzeichnung oder Tonbuchstaben.

VI. Losgelöst von einem erkennbaren Bezug auf das graphische Zeichen des Punktes dient punctus im 13./14.Jh. und vereinzelt später zur Benennung eines mus. Melodie- oder Formteils. Die Herkunft dieser Bedeutung ist (wie bei II.) in der Ars grammatica zu suchen, die nicht selten Termini für Satzeinschnitte oder -schlüsse auf die von ihnen abgegrenzten Partien übertrug. Während (1) nicht sicher ist, ob unter punctus gelegentlich bereits eine Ligatur verstanden wurde, sind die Wortbelege im Sinn von (2) Abschnitt oder (3) Formeinheit mit klar definiertem (meist zweigliedrigem) Bau zweifelsfrei und weisen auf eine in der instrumentalmus. Praxis wurzelnde Bezeichnungstradition.

I. (1) In zahlreichen Monochordmensurtexten des Mittelalters heißen die einzelnen Teilungs- oder Grenzpunkte der gespannten Saite, zuweilen auch deren Halterung oder Begrenzungssteg punctum. Dieser Sprachgebrauch geht, wie die lat. Tradition der Monochordlehre, auf Boethius zurück:

De inst. mus. (um 500) IV, 18: Sit regula diligenter extensa, AD. Cui duo semispheria, quas magadas Graeci vocant, insuper

apponantur ita, ut ab ea, quae est .E. curvatura, ad id quod est .B. deducta linea rectos circum se angulos efficiat. Item ab ea, quae est .F. curvatura, ad id quod est .C. punctum deducta linea rectos circum se angulos reddat... Super has intendatur nervus aequalis undique is, qui est .AEFD... Ab .E. puncto, quo nervus semispherium tangit, usque ad .F. punctum... divido spatium, quod est .EF., partibus septem et ad partem quattuor septimarum appono punctum, quod est .K... (ed. Friedlein 348, 8–22);
op. cit. IV, 5: Sit chorda intensa. AB. Huic aequa sit regula, quae propositis partitionibus dividatur, ut ea regula chordae apposita eaedem divisiones in nervi longitudine signentur, quas antea signaveramus in regula. Nos vero nunc ita dividimus, quasi ipsam chordam et non regulam partiamur. Dividatur igitur .AB. in quattuor partes per tria puncta, quae sunt .C.D.E. ... (ibid. 315, 9–15).

Boethius seinerseits schöpfte aus griech. Vorlagen. In IV, 18 gibt er eine Monochordmessung des Ptolemaios (*Harmonika* I, 8; ed. Düring 17f.) wieder, wobei punctum dem griech. σημεῖον entspricht; die ptolemäische Mensur blieb allerdings unüblich (vgl. Wantzloeben 17; Smits van Waesberghe 183). Die *Monochordi regularis partitio* in IV, 5 fußt sachlich auf Eukleides, Nikomachos und Gaudentios; von ihr und den anschließenden Tetrachordberechnungen leitet sich die Grundgestalt, die „forma typica" (Smits van Waesberghe 157ff.) der vom 9. Jh. an reich überlieferten Monochordmensuren des Mittelalters her. Wie das Zitat aus IV, 5 zeigt, erfüllen die puncta eine doppelte Aufgabe: sie teilen (dividere, partiri) – sei es den hölzernen Meßstab (regula), sei es die Saite (chorda) – und kennzeichnen (signare) die Teilung. Punctum bezeichnet hier sowohl den gedachten oder tatsächlich benutzten Berührungsort der Saite als auch dessen Signatur durch graphisches Zeichen bzw. Buchstaben.
Die Darstellungsweise der Saitenlängenverhältnisse am Monochord aber ist aus der Geometrie entlehnt, die in der (wahrscheinlich von Boethius stammenden) lat. Fassung der Lehre des Eukleides punctum als Grundbegriff neben mensura und linea definiert:

Principium mensurae punctum vocatur... Punctus [griech.: σημεῖον] est, cuius pars nulla est... Lineae vero fines puncta sunt (ed. Folkerts 176f., auch 113).

Für antike wie für mittelalterliche Autoren ist die Analogie von mus. Saiten- und geometrischer Streckenteilung selbstverständlich. Dies schlägt sich in der Diktion der Monochordlehre nieder. Aristeides Quintilianus (um 300 p. Chr.) empfiehlt ausdrücklich, Intervallzahlenverhältnisse so auf den Kanon (die regula) zu übertragen „wie Punkte auf eine Linie" („καθάπερ ἐπὶ γραμμῆς σημεῖα"; nach Wantzloeben 32). Bereits die älteste erhaltene Monochordteilung, die κατατομὴ κανόνος des Eukleides (um 300 a. Chr.), ist nach dem Vorbild geometrischer Konstruktionen abgefaßt, allerdings werden die einzelnen durch Buchstaben signierten Teilungspunkte nicht eigens als σημεῖον erwähnt (vgl. Ed. Heiberg/Menge VIII, 178ff.). Und so benutzen denn keineswegs alle Monochordtraktate die Vokabel punctum, doch auch ohne das Wort ist sein Sachgehalt präsent:

vgl. Guido von Arezzo, *Micrologus* (1025/26): Cum primum a .Γ. ad finem novem passus id est particulas facis, primus passus terminabit in .A. (CSM 4, 99: III, 17).

Dieser Satz beschreibt – wie viele ähnliche – eine Streckenteilung im Sinn der Geometrie und bestimmt dabei die Position der „Punkte", deren nicht namentlich ausgesprochener Begriff allein durch das unverkennbar geometrische Verfahren ins Spiel kommt. Wenn daher in der Monochordlehre oder in verwandten Mensurtexten das Wort punctum nach Art der zit. Beispiele auftritt, erscheint es nicht als mus., sondern als mathematischer Terminus technicus. Dieser allerdings vereinigt in sich, da in der Regel der geometrische Teilungspunkt graphisch durch das Punktzeichen dargestellt wird, sowohl einen übertragenen, fachsprachlich spezialisierten wie auch den wörtlichen, unmittelbar verständlichen Sinn von punctum. Allerdings kann der Wortgebrauch in Monochordtexten auch auf diese elementare Bedeutung beschränkt sein. So legt der Traktat *Super unum concavum lignum* (10. Jh.) als betont prakt. Anleitung Nachdruck auf die Art der Signierung der (nicht als puncta deklarierten) Teilungsorte und empfiehlt wahlweise Punktzeichen oder Schrägstrich:

Sumpto itaque circino dividatur illius unius lineae una longitudo in 48 aequis partibus, et earum quaedam punctis vel transversis incisionibus notentur (ed. Schlecht, MfM VII, 1875, 46).

Manche Autoren präzisieren sprachlich insofern, als sie zwischen dem Meßwert (punctum) und seiner Buchstabenbenennung (littera) unterscheiden:

Odo, *Dialogus de musica* (Anfang 11. Jh.): In primo capite monochordi ad punctum, quem superius diximus, Γ. litteram, id est G. graecum pone. Ab ipsa Γ. usque ad punctum, quem in fine posuimus, per novem diligenter divide, et ubi prima nona pars fecerit finem, A litteram scribe (GS I, 253a);
Wilhelm von Hirsau, *Musica* (um 1069): Secundum hanc ergo dimensionem in lineis terminalibus punctis impressis, et ad singula puncta litteris affixis, totam structuram facillime ordinabis (GS II, 180a);
Conrad von Zabern, *Novellus musicae artis tract.* (um 1460/70): ...singula puncta, quibus nunc iuxta legem mensurae ascriptae sive appositae sunt litterae, acu perforentur, vestigiis asseri impressis ut sic in eo pateat mensura (ed. Gümpel 64).

Bestimmte „Punkte" werden zuweilen nicht mit Buchstaben benannt, sondern durch Beiwörter umschrieben: z. B. finalis oder ultimus p. (GS II, 327b), extremus p. (GS I, 254a), medius p. (Le Cerf/Labande 15), p. scabelli (CS III, 249b), p. sectionis (CS I, 206a), p. quarte [sexte, septime] divisionis (Le Cerf/Labande 19 – diese Ausdrucksweise ist sicherlich beeinflußt durch die Bedeutung V. (1)); die Verse am Schluß der *Musica* des Wilhelm von Hirsau berufen sich allgemein auf „puncta Guidonis" (GS II, 181).
Den aus der Geometrie entlehnten Sprachgebrauch und mit ihm das Wort punctum überliefern auch sachverwandte Texte, z. B. Mensuren für Orgelpfeifen (vgl. K.-J. Sachs, *Mensura fistularum* I, s. Reg. s. v. punctum, punctus), für clavisimbalum, clavicordium, dulcemelos und Orgelwindlade (in der Niederschrift des Heinrich-Arnold von Zwolle, um 1440; ed. Le Cerf/Labande 7, 11, 19, 25); im dtsch. abgefaßten Passus *Pro clavicordys faciendis* (Hs. Erlangen, Univ.bibl., 554, f. 202r) ist ganz entsprechend von „punckt" die Rede. Diese Belege weichen in der Regel nicht vom rein geometrischen Wortsinn ab.

(2) In die Nähe eines mus. Terminus rückt allerdings das Wort punctum in der Monochordlehre, wenn es nicht nur für die Saitenteilung, sondern auch für deren Ergebnis, die TONSTUFE und den ERKLINGENDEN TON, gebraucht

wird. Bei Conrad von Zabern ist das „Töne- oder Tasten-Repräsentieren" der puncta durch die ihnen beigegebenen litterae vermittelt:

op. cit.: In qua etiam linea omnia puncta modulos sive claves repraesentantia iuxta mensurae legem fiant cum superscriptione litterarum, quae sic superscribantur, ut omnia puncta distincte videri valeant (ed. Gümpel 65).

An anderer Stelle werden in erläuternden Einschüben zu einem (das Wort punctum aussparenden) Mensurtext des Guido von Arezzo (*Micrologus* III; CSM 4, 96 – im folgenden kursiv) punctum, littera und clavis gleichgesetzt:

ibid.: *Γ*-ut *itaque in primis affixa,* scilicet in termino a quo supra dicto, *ab ea* subaudi littera vel clavi sive eius puncto *usque ad finem subiectum chordae spatium... per novem partire* (ibid. 66).

In einer mehrfach wiederkehrenden Formulierung des Prosdocimus de Beldemandis dagegen wird punctus zur Pars pro toto für den Ton, den die (mittels eines genannten Punktes längenbestimmte) gespannte Saite beim Anreißen erzeugt; z.B. ein punctus „läßt" im Vergleich zu einem zweiten das Intervall des Ganztones „erklingen":

Parvus tractatulus de modo monacordum dividendi (1413): resonat talis punctus K ad punctum I tonum integrum (CS III, 252b).

Dieser Wortgebrauch berührt sich mit jener Bedeutung von punctus, die vor allem die ‚Note', aber auch den mus. Skalenwert oder Ton unabhängig von seiner schriftlichen Aufzeichnung erfaßt (s. IV.).

II. „Positurae seu puncta" nennt Cassiodorus die Hilfszeichen für den Lektor eines zu feierlichem Vortrag bestimmten Textes, die dessen Sinn-Einschnitte anzeigen und dadurch dem Verständnis „Wege" ebnen, das Gesprochene „erhellen":

Institutiones (um 540) I, 15: istae siquidem positurae seu puncta quasi quaedam viae sunt sensuum et lumina dictionum, quae sic lectores dociles faciunt tamquam si clarissimis expositoribus imbuantur (ed. Mynors 48, 23 ff.).

Die Lehre von den positurae oder distinctiones ist Bestandteil der Ars grammatica. Sie kennt drei Grade des Gliederns und drückt diese durch unterschiedliche Position eines Punktes beim Schlußbuchstaben aus:

vgl. Diomedes, *De arte grammatica* (4.Jh.): distinctio, subdistinctio, media distinctio..., quarum diversitas tribus punctis diverso loco positis indicatur (ed. Keil, *Grammatici lat.* I, 437); Donatus, *Ars grammatica* (4.Jh.): distinctio est, ubi finitur plena sententia: huius punctum ad summam litteram ponimus. subdistinctio est, ubi non multum superest de sententia, quod tamen necessario separatum mox inferendum sit: huius punctum ad imam litteram ponimus. media distinctio est, ubi fere tantum de sententia superest, quantum iam diximus, cum tamen respirandum sit: huius punctum ad mediam litteram ponimus. in lectione tota sententia periodus dicitur, cuius partes sunt cola et commata (ibid. IV, 372).

Wohl seit dem 9.Jh. erscheint diese Interpunktionspraxis in einer weiterentwickelten Gestalt beim liturgischen Gesang der Lesungen. Hier gewinnen die punctus genannten DISTINKTIONSZEICHEN spezifisch mus. Bedeutung, die allerdings regional variiert. Sie setzen sich nunmehr aus einem Punkt und einem wechselnden Zusatzzeichen zusammen, das einer Neume entspricht. Punctus, mit Epitheton (circumflexus, elevatus, versus) versehen, heißt nun das Doppelzeichen (in dem ein graphischer Punkt enthalten ist), zugleich auch die jeweilige ZÄSUR und die ihr eigene MELODIEFORMEL. Beispiele für Lektionstexte mit derartigen „punctationes" aus Hss. des 11./12.Jh. gibt P.Wagner (85ff.), ältere Belege finden sich in Psalterien des 9./10.Jh. (Mitteilung J. Smits van Waesberghe). Diese Praxis, die auch in enger Beziehung zur Lehre des oratio-Vortrages (Ars rhetorica) steht, wird in einer Hs. aus dem Kartäuserkloster St. Alban/Trier beschrieben:

Anon. Bohn (Hs. 15.Jh., Text sicherlich älter): in ordine carthusiensi habentur tres pausationes sive positurae in lectura divini officii, quarum prima sic figurata vocatur *punctus circumflexus,* secunda sic figurata vocatur *punctus elevatus,* tertia, quae est in fine orationis, vocatur *versus* . Est notandum, quod istae tres punctationes in libris correctis divini officii ordinis carthusiensis punctatis legendis in suis locis debitis collocantur. Primus punctus vocatur a gramaticis media distinctio, metrum sive coma. Secundus punctus vocatur subdistinctio, punctus sive colon, id est membrum. Tertius punctus vocatur plena distinctio, versus et periodus. Primus debet fieri, quando sensus orationis est incompletus. Secundus fit, quando sensus orationis est satis completus, sed aliquid bene potest addi. Tertius fit, quando oratio est totaliter completa (ed. Bohn, MfM XIX, 1887, 51).

Bes. eingehend behandelt dieser Autor die distinctiones und ihre melodischen Wendungen für die Lektionen der Matutin:

Lectiones in matutinis leguntur per tubam de a lamire et habent circumflexum: *la fa,* elevatum: *la sol fa la la,* quando ultima gravatur, vel *la sol fa la,* quando ultima acuitur. Et habent finem, id est versum *la sol sol re,* quando ultima gravatur, vel *la sol,* quando ultima acuitur... si oratio sit interrogata, habet versum *la sol fa sol la* sive ultima sit gravis sive acuta (ibid. 61).

P. Wagner (89) stellt den punctus interrogativus, eine Sonderform des punctus versus, als vierte Art neben die drei Typen, die der Anon. eingangs in Anlehnung an die Ars grammatica nennt, und bringt die Zusatzzeichen in Verbindung mit den Neumen Flexa, Podatus, Apostropha und Quilisma.

In der Lehre von den distinctiones im Choral allgemein und von deren kirchentonartlicher Bindung wirkt die grammatisch-rhetorische Terminologie weiter (→ Clausula I. (1)). Bei Engelbert von Admont zeigt sich aber zugleich die Distanz zum alten Lehrsystem: „puncta" wird anscheinend synonym mit „loca" (vgl. dazu unten IV.(5)) und „finis" gebraucht und bezeichnet kaum mehr als die „Endpunkte" der Binnenabschnitte:

De musica IV, 40 u. 41 (um 1300): Aristoteles [Engelbert beruft sich auf das 18. pseudo-aristotelische Problem über Musik, stimmt indessen sachlich auffallend mit Lambertus (den Jacobus Leod. stets unter dem Namen Aristoteles zitiert, CS II, 396a u.ö.), CS I, 260b – 261b überein] distinctionibus in cantu regulari determinat locum et punctum suum ad medium...; ...observanda sint principia, et puncta, et fines distinctionum cantus regularis. Tenor... Alio modo accipitur pro mora tractus vocis, in qua est finis et punctus distinctionis cantus regularis; ...inter cuiuslibet cantus regularis inceptionem et terminationem in suo finali IIII. sunt puncta sive fines, in quibus distinctiones cantus habent suas sedes naturales (GS II, 366a – 367a).

Die Frage, ob – und über welche möglichen Zwischenglieder – die Verwendungen von punctus für die melod. Formel im Lektionsgesang und für den Melodieabschnitt allgemein (vgl. unten VI.) historisch miteinander in Beziehung stehen, bedarf noch der Klärung.

III. Der Punkt als elementarstes graphisches Zeichen ist neben dem Abwärts- oder Schrägstrich seit den frühesten Zeugnissen der mittelalterlichen Neumenschrift (9.Jh.) wichtigstes Symbol für die Einzelnote und häufiger Bestandteil der (feste Zeichenkombinationen bildenden) Gruppennoten. Der Name punctum setzte sich, obwohl er nahelag und zudem eine Verwandtschaft mit dem paläobyzantinischen Kentema verrät (vgl. Floros II, 32ff.), für dieses GRUNDZEICHEN DER NEUMENSCHRIFT erst allmählich durch: die Neumentabellen ital. Herkunft nennen den Punkt Percussionalis brevis (Hs. Montecassino, 318; 11.Jh.) oder Accentus brevis (Hs. Firenze, Bibl. Naz., F. 3. 565; 12.Jh.; vgl. Wagner 369); in der dtsch. Überlieferung hingegen (die ins 12., möglicherweise auch 11.Jh. zurückreicht) sind gebräuchlich nur noch punctum (so die Tabula prolixior) und punctus (so die meisten Quellen der Tabula brevis; vgl. Huglo 57 u. 60; weitere Hss. laut Hinweis von J. Smits van Waesberghe: Berlin, Staatsbibl. Preuß. Kulturbesitz, lat. 4°. 106, f. 185; London, Brit. Mus., Add. 34200, f. 10'; München, Bayer. Staatsbibl., Clm 18961, f. 54), auch erfaßt diese Terminologie die Punktzeichen in den Gruppenneumen (s. Tabula prolixior: bipunctum, tripunctum und Beiwörter wie prepunctis, subpunctis, conpunctis; vgl. auch CSM 14, 93f.). Allerdings gibt es vereinzelte ältere Belege für den Neumennamen punctum. Der *Pariser Organum-Traktat* (1. Hälfte 10.Jh.) beschreibt die Aufzeichnung eines 2st. Organums, bei der „puncti et iacentes uirgule" stimmenweise verschiedenfarbig den seitlich angeordneten Dasiazeichen gemäß eingetragen werden:

Vtique positis a latere sonorum signis. ex singulis procedant sue ueluti corde, quibus cordis inserantur puncti et iacentes uirgule, que pure cantionis modos exprimant. Hos rursus punctos seu uirgulas alii puncti coloris dissimilis comitentur. pro ratione organi suis locis inserti. ita ut, quemadmodum collatis ad inuicem sonis diuersis diaphonia resonat. sic in hac dispositiuncula puncti punctis respondeant. Sane punctos ac uirgulas ad distinctionem ponimus sonorum breuium ac longorum (ed. Waeltner 46f.).

Der Passus „sic ... puncti punctis respondeant" hat sein Vorbild in der – auch vom Zusammenhang her – ähnlichen Aussage „vox voci respondeat ita" der *Musica Enchiriadis* (2. Hälfte 9.Jh.; GS I, 165b) und läßt schließen, daß schon zu jener Zeit das Wort punctum zuweilen sowohl dem Zeichen (dem Punkt) wie dem Bezeichneten (der Note, dem Ton) galt. Die Charakterisierung als Kurztonzeichen (brevis) kehrt wieder beim Anon. Vaticanus (11.Jh.), steht hier allerdings neben anderen Merkmalen (die Wagner 356 auf verschiedene punctus-Arten bezieht):

De accentibus toni oritur nota, quae dicitur neuma. Si ipsa simplex fuerit et brevis, facit unum punctum; si autem longa fuerit, erit producta. Sed hic punctus tribus modis ostenditur, in brevi et gravi et subposito (ed. Wagner 355, dort letztes Wort irrtümlich subpositio).

IV. Seit dem ausgehenden 12.Jh. erhielten die Notenzeichen größere, oft annähernd quadratische Gestalt, wie sie in Neumenschriften mit besonders klarer Diastematie (z.B. der aquitanischen und der nordfrz.) vorgebildet war und sich beim Gebrauch eines Liniensystems empfahl. Üblich wurden „puncta quasi rotunda vel quadrata" (Anon. 4; BzAfMw IV, 62, 2), doch setzte sich im 13.Jh. der punctus quadratus als maßgebende Notenform durch. Das diesem Wandel zugrunde liegende Bestreben, deutlicher und eindeutiger zu notieren, erwuchs vor allem aus den Erfordernissen der sich entfaltenden mehrst. Musik. In deren Notation übernimmt der umgestaltete (Neumen-)punctus nun die Rolle der (zunächst undifferenzierten) Einzelnote. Das Wort punctus wird Terminus für NOTE SCHLECHTHIN, daneben auch für TONSTUFE und ERKLINGENDEN TON:

Anon. 4 (wohl 9.Jahrzehnt 13.Jh.): Puncta supradicta dicuntur apud quosdam notae, quare unus punctus nota vocatur; apud aliquos figurae vocantur, quare nota figura potest dici; apud aliquos simplices soni dicuntur, et sic materiali signo pro formali intelligitur (BzAfMw IV, 40, 28ff.).

Seine universelle Verwendung entspricht der Vielzahl von Bereichen, in denen nunmehr, wie der Anon. unmittelbar vorausgehend ausführt, mit Hilfe des den Neumenschriften entstammenden Zeichenreservoirs notiert wird:

Puncta materialia, prout depinguntur in libris et prout significant melos et tempora supradictorum, duplici acceptione accipiuntur: uno modo per se et absolute sine sermone adiuncto, alio modo cum sermone adiuncto. Per se et absolute duplici modo intelliguntur: primo modo, prout simplicia puncta sine adiunctione alicuius cum alio, secundo modo, prout ad invicem coniunguntur. Simplicia puncta quaedam accipiuntur, prout utuntur in tropis ecclesiasticis, et quaedam, prout utuntur in libris organi, et hoc secundum sua volumina diversa, ac etiam prout utuntur in libris notarum diversi generis, prout utuntur in quolibet genere omnium instrumentorum (ibid. 40, 18–27).

Diese Expansion des Wortgebrauchs für das inzwischen massiver gestaltete Zeichen veranlaßte offenbar den Autor der *Summa musicae* (um 1300), in seiner Neumenlehre zu betonen, der punctus – so wie die „Cantores antiqui ... ingeniaverunt ... figuras" – habe die Form eines Punktes:

Quaedam enim notula dicitur punctum, quaedam virga, quaedam clivis... Et punctus ad modum puncti formatur, et adiungitur quandoque virgae, quandoque plicae... (GS III, 201).

Doch offenbar wurde das Wort in der Bedeutung von ‚Note', ‚Tonstufe', ‚Ton' vorzugsweise in bestimmten musiktheor. Lehrgebieten und speziellen terminologischen Traditionen verwendet.

(1) Die Ligaturenlehre nennt die zur Gruppe zusammengeschlossenen Einzelnoten puncta:

Pseudo-Johannes de Garlandia (Hieronymus de Mor.?, zw. ca. 1280 u. 1304): Figura composita vel ligata est, quando plura puncta in unum coniunguntur a puncto ad puncta ascendentes vel descendentes (BzAfMw X, 93: II, 10).

Sie beschreibt seit Johannes de Garlandia (um 1240) mit Hilfe von Ausdrücken wie „PRIMUS [SECUNDUS... ULTIMUS] PUNCTUS" die Ligaturtypen (vgl. BzAfMw X, 47–49, dort auch Nachweise der weiteren Überlieferung) und in einem jüngeren Stadium deren Mensuralnotenwerte (z.B. CSM 15, 69–71).

(2) Auch in die Terminologie der Pausen hinein wirkt das Wort punctus, indem FINIS PUNCTORUM als Bezeichnung für die längste pausatio, die Schlußpause oder das

gemeinsame Aussetzen aller Stimmen eines Musikstücks dient:

Johannes de Garlandia erläutert sie nur graphisch: „tractus respicit longitudinem secundum quantitatem omnium spatiorum et linearum" (BzAfMw X, 66: VIII, 6). Franco zufolge wird sie, da sie auch in nicht-mensurierter Musik erscheint, „immensurabilis" genannt: „Finis punctorum immensurabilis appellatur, nam et ipsa in plana musica reperitur" (CSM 18, 55: IX, 9); bei Petrus Picardus (Ende 13. Jh.) aber ist sie „immensurabilis" (CSM 15, 23: 13, 13). Odington kennzeichnet sie als Pause aller Stimmen: „Cum autem omnes similiter pausant..." (CSM 14, 130: VI, 5, 4), Johannes de Grocheio (um 1300) als „pausa universalis" (ed. Rohloff 1943: 55, 20–21; 1972: 142, 7).

Der Ausdruck finis punctorum artikuliert die Vorstellung, sinnfälligstes Merkmal notierter Musik sei schlicht die „Abfolge von Punkten". Bei diesen „Punkten" handelt es sich zweifellos um „Noten", wenngleich Anon. 4 den „tractus secundum longitudinem latitudinis omnium spatiorum" als „finis clausulae vel puncti" bezeichnet (BzAfMw IV, 61, 2) und auf diese Weise die Bedeutung „Ende der Noten" (die auch er andernorts benutzt; ibid. 79, 3) durch „Ende des [→ Clausula- oder Punctus-]Abschnitts" (vgl. VI. (2)) ersetzt.

(3) Werden in Erläuterungen der Gattungen mehrst. Musik des 13. Jh. und ihrer Satzweisen bemerkenswerte Noten, alleinstehend oder ligiert aufgezeichnet, bzw. ‚Töne' angesprochen, so heißen sie oft punctus (selten nota), z. B.:

Walter Odington, *Summa de speculatione musice* (um 1300): Fit igitur organum purum hoc modo. Accepto uno puncto vel duobus aut tribus de plano cantu certo modo disponitur tenor... (CSM 14, 141: VI, 12, 7–8);
Copula ligata facienda est super unum punctum vel plures sicut organum (ibid 142: VI, 15, 2);
alia species hoquetorum... dum unus unum accipit alius tacet, alternatim succedentes et punctos frangentes (ibid. 145: VI, 17, 20);
Anon. 4: primus punctus discantus debet concordare cum primo puncto tenoris (BzAfMw IV, 74, 9–10);
vgl. die Aussagen über die puncta imparia und paria (ibid. 80, 30 – 81, 17).

Diesen Wortgebrauch regte möglicherweise Franco (um 1280) durch seine Begriffsbildung ORGANICUS PUNCTUS an. Sie erscheint in der Aussage, die Einzelstimmen eines mensurierten Satzes müßten in Gleichzahl der Perfektionen verlaufen „usque ad penultimam, ubi non attenditur talis mensura, sed magis est organicus ibi punctus" (CSM 18, 75: XI, 36): der (Tenor-)punctus, der die Paenultima bildet, ist „mehr ein solcher nach Art des Organums", folglich ein Halteton. Allerdings ist das Wort punctus hier (beabsichtigtermaßen?) doppeldeutig, denn der über dem Halteton entstehende ‚Abschnitt' kennzeichnet die dem Tenor hinzugefügte(n) Stimme(n); wie beim späteren → Orgelpunkt greifen die Bedeutungen ‚Einzelton' und ‚Tongruppe' ineinander (s. auch VI. (2)).

(4) „PUNCTUS QUADRATUS vel nota quadrata" dient als gängige Umschreibung für das Grundzeichen der Mensuralnotation, das kaudiert als Longa, unkaudiert als Brevis gilt (vgl. die Texte der Familie *Gaudent brevitate moderni* CS I, 292a, 303a, 319a, 383a; CSM 15, 66), aber auch schräggestellt werden kann: „Punctum... si oblique scribatur ... erit semibreve" (Dietricus; 2. Hälfte 13. Jh.; ed. Müller 5). Vermutlich fußt Odington in seiner Darstellung der Notenwerte auf dem zit. Ausdruck und deutet dessen Bestandteil punctus im Sinn des Neumennamens (vgl. III.) um:

op. cit.: Morosa longa vocatur, quae prius virga dicitur: nota, scilicet, quadrata cum tractu a parte dextera... Velox vero vocatur brevis, quae prius dicitur punctus: figura, scilicet, quadrata... (CSM 14, 127; VI, 1, 11–12).

(5) Zwei Autoren des späten 13. Jh. verwenden das Wort punctus in der Bedeutung von ‚Note' oder ‚Ton' nicht nur ungewöhnlich häufig, sondern auch in einem umfassenderen Sinn. Es bezeichnet bei ihnen faktisch das GRUNDELEMENT DER MUSIK: den nach den Regeln der Ars zu setzenden, zu notierenden und zu singenden Ton. Dieser aus anderen Schriften bisher nicht bekannte Sprachgebrauch erinnert an die Rolle des Wortes → phthongos (oft übersetzt durch vox oder sonus), dessen Bedeutung eine alte Tradition durch die Analogie zu den Elementen von Geometrie (Punkt), Arithmetik (Einsheit), Grammatik (Buchstabe) u. ä. veranschaulicht, z. B. „vox enim materies vel initium est musicae, & eam vim obtinet vox in musica, quam punctus in geometrica, monas in arithmetica, littera in grammatica" (Remigius Altiss., *Musica*, 2. Hälfte 9. Jh., GS I, 68b; vgl. auch Art. *Phthongos* IV. (1)).
Bei Anon. 4 finden sich, neben den bereits erwähnten Belegen, ans Formelhafte grenzende Ausdrücke, die dem Terminus finis punctorum nachgebildet zu sein scheinen und verraten, daß das Wort punctus nicht nur vertrauter, sondern zugleich entscheidender Bestandteil des Fachvokabulars war: ordo bzw. ordinatio punctorum (BzAfMw IV, 24, 7; 23, 15), numerus punctorum (23, 13), proprietas et perfectio punctorum (25, 22–23), ligatio punctorum (48, 23), litera punctorum (= der den Noten zugehörige Text: 76, 4–5); ebenso die Bildungen mit Synonymen subtilitas punctorum sive notarum et sonorum (78, 7–79, 1), ordinatio et positio punctorum sive sonorum (80, 11–12). Nennenswerte Ergänzung aus dem spärlichen Fundus solcher Ausdrücke bei anderen Autoren ist nur unio punctorum (Anon. St. Emmeram, ed. Sowa 126, 18). Überdies kennt und umreißt Anon. 4 eine „ars punctorum":

ars punctorum duplex est: una secundum sonos et melos, altera est secundum puncta materialia, prout scribuntur in libris nobis competentibus vel convenientibus (ibid. 24, 11–13).

In ihr sind die Bereiche des Klingenden und der mus. Aufzeichnung zusammengefaßt. Punctus, als ‚Ton' wie als ‚Note' Element beider, ist somit Grundelement der Musik überhaupt.

*

Exkurs: Unter den puncta materialia versteht Anon. 4 die tatsächlich aufgezeichneten Noten, wie sie sich dem Sänger darbieten, z. B. bei Tonwiederholungen unligiert („non... actuali coniunctione penes materiam", ibid. 27, 22–23; „non fit ligatura materialis", 47, 11), obwohl sie in der Vorstellung („intellectu") des Ausführenden zu modalrhythmischen Gruppen verbunden werden müssen. Von punctus als dem Element des Klingenden, des ersten Bereichs der ars punctorum, ist beim Autor vergleichsweise sehr selten die Rede (z. B. „puncta vel

soni vel meli", 24, 4); der (zu vermutende) Gegenbegriff punctus formalis fehlt völlig.
Dennoch erscheint nicht ausgeschlossen, daß Anon. 4 die Dichotomie von Klingendem und Notiertem als eine Art des Unterschiedes zwischen „forma" und „materia" auffaßte, den auch andere Musiktraktate jener Zeit benutzten (z.B. die des Johannes de Grocheio, vgl. Rohloff, 14ff. u. Reg., und des Engelbert von Admont, GS II, 341b). Die einzigen Vorkommen des Wortes formalis sprechen für eine Zuordnung des Klingenden zum Formalbereich als dem Gegensatz zum Materialbereich des Notierten: ein „modus formalis" wird „per puncta materialia" aufgezeichnet (51, 16); „puncta materialia", die von manchen (berechtigterweise) auch notae oder figurae genannt werden, heißen hingegen bei manchen auch „einfache Töne", damit aber „wird [etwas, nämlich das Klingende] im materialen Zeichen statt im formalen [Verwirklichen dieses Zeichens] begriffen" (s. erstes Vollzitat unter IV.).

*

Elias Salomonis nennt in seiner *Scientia artis musicae* (1274) zunächst und vor allem die Hexachordsilben ut bis la puncti bzw. – bei Scheidung zwischen Tonstufen und ihrer Bezeichnung – denominationes punctorum (GS III, 18b–20a, 23b, 27b, 41a). Dies entspricht einem Lehrsystem, das sich auf vier „subiecta" oder „instrumenta" der ars gründet: auf die sieben litterae (A bis G), die sechs puncti (ut bis la), die palma (Guidonische Hand mit 19 Plätzen) und die sieben claves (Hexachord-Grundstufen). Daneben heißen auch die Noten schlechthin und ihre musikalische Darbietung, die gesungenen Töne, puncti:

puncti coniuncti in libro bene notato dividi non debent pro pausa facienda (GS III, 21a);
puncti separati uno ab alio divisi et quasi pausatim cantari debent (GS III, 25a).

Schließlich werden die von eins bis 19 durchnumerierten Orte der palma als puncti bezeichnet (GS III, 22; vgl. Faks. *Musikgesch. in Bildern* III, 3, 137), – vielleicht unter dem Eindruck, daß (wie Engelbert von Admont, GS II, 326b–327b, bestätigt) der ordo vocum durch „locis in manu" wie „punctis ... in monochordo" gleichermaßen anschaulich darstellbar ist. Die ineinanderfließenden Bedeutungen von punctus sind charakteristisch für die sachliche Nähe von Notenzeichen, benannter – d.h. innerhalb der Tonordnung definierter – Stufe und erklingendem Ton. Elias bestimmt demgemäß punctus als kleinste mus. Partikel, die notiert und realisiert werden kann:

Quid est punctus? Punctus est minima pars vocis simplicis, quae scribi seu pronuntiari non potest, nisi integre. Tamen punctus, quantum est de natura sui, diversos effectus habet, et secundum illos incipi debet et pronuntiari (GS III, 20b).

*

Exkurs: Was sich Elias unter den verschiedenen effectus der Einzeltöne vorstellt, bleibt verschwommen. Überdies springt die Darstellung (ibid.) aus dem Zyklus der puncti (ut, re) in den der litterae (E bis G), und la (oder A) fehlt. Die wiederholt proklamierte Unterscheidung zwischen littera und punctus wird mißachtet in der – ohnehin gezwungen wirkenden – Vergleichskette: „quemadmodum se habet littera ad syllabam, syllaba ad dictionem, dictio ad orationem, ita littera sive punctus ad clavem, clavis ad tonum, tonus ad cantum" (GS III, 20a–b). Die littera-Definition schließlich ist in sich, streckenweise auch in ihrer Abgrenzung gegenüber punctus dunkel: „Quid est littera? Minima pars vocis compositae, quae scribi non potest; quia individua scribi non potest, ideo subiectum puncti appellatur. Littera non est punctus, sed signum, subiectum et firmamentum puncti: sicut dicitur, H. non est littera, sed aspirationis nota. Sed littera est materia, super quam radicatur punctus" (GS III, 18a). Vorerst kann nicht entschieden werden, ob dies auf Textverderbnis oder auf gewaltsamer Umdeutung von Definitionsvorbildern aus der Grammatik beruht, z.B.:
Priscianus, *Inst. grammaticae* (6. Jh.): Litera est pars minima vocis compositae, hoc est quae constat compositione literarum, minima autem, quantum ad totam comprehensionem vocis literatae ... litera est vox, quae scribi potest individua (ed. Keil II, 6);
Papias, *Elementarium doctrinae rudimentum* (Mitte 11. Jh.); Littera est minima pars uocis compositae et litteratae: uel sic: littera est uox quae scribi potest indiuidua (Ausg. Venedig 1496, 184).

*

Dem extensiven Gebrauch des Wortes punctus entsprechend heißt bei Elias Salomonis das Umgehen mit Tönen copulare punctos (GS III, 17b), cantare punctos (25a), ponere punctos (58b).

(6) Im 14./15. Jh. wird punctus in der Bedeutung ‚Note', ‚Tonstufe', ‚Ton' weitgehend verdrängt durch die sich ausbreitende punctus-Terminologie und -Lehre, die den Punkt als Zusatzzeichen der Mensuralnotation erfaßt (vgl. V. (1)). Die Belege für den älteren Wortgebrauch sind zum einen Teil Merkmal antiquierter Darstellungsweise:

Contrapunctus-Traktat *Sciendum est quod sex* (wohl Ende 14. Jh.): Sexta regula ... si plures note sint in eodem puncto, tu debes diversificare ita, quod si facias unam quintam, facias reliquam octavam (Hs. Firenze, Bibl. Laur., Plut. 29. 48, f. 110; ähnlich Bergamo, Bibl. Civica, Σ IV. 37, f. 34') [Rückgriff auf die Klangschrift-Lehre, vgl. AfMw XXVIII, 1971, 233ff., bes. 262];
Guilielmus Monachus, *De praeceptis artis musicae* (um 1480): toni magistri [= autenti] non possunt ascendere ultra octo puncta supra fines (CSM 11, 55) [Berufung auf ältere Tonus-Lehren].

Dies gilt wohl auch für die Wortbildung compunctus, die in der Kompilation des Henricus de Zeelandia (2. Hälfte 14. Jh.) das Intervallvorkommen (die Intervall-„species") innerhalb des Hexachords bezeichnet (vgl. oben die puncti bei Elias Salomonis):

Tonus habet compunctos quatuor, videlicet ut re, ⟨re⟩mi, fa sol, ⟨sol⟩ la, in ascendendo et descendendo; semitonus habet compunctum unum, videlicet mi fa et e converso ... Semiditonus constat ex tono cum semitono et habet compunctos duos, videlicet re fa, mi sol (CS III, 114b, korrigiert nach Hs. Prag, Univ.-bibl., XI E 9, f. 243).

(7) Daneben dient das Wort punctus, meist im Ausdruck punctum contra punctum [ponere], als Teil einer Wort- und Sacherklärung des für die Satzlehre neueingeführten Oberbegriffs → Contrapunctus (Auswahl von Belegstellen bei Sachs 28–36).

V. Seiner graphischen Gestalt gemäß trägt das seit dem 11. Jh. in mannigfachen Arten verwendete Zusatzzeichen in Notationen (oder auch für Tonbezeichnungen) den Namen punctus.

(1) Seine bedeutendste Rolle spielt der Punkt als Zusatzzeichen in der Mensuralnotation und ihren Lehrschriften

vom 14. bis 16. Jh. Er ging hier hervor aus dem „tractulus [oder tractus] qui signum perfectionis ... alio nomine divisio modi appellatur", der in dieser Weise erstmals von Franco (um 1280) beschrieben wird (CSM 18, 32: V, 6 u. 34: V, 13). Francos divisio modi (→ Modus I. (1)), die im Unterschied zur älteren divisio modorum (Johannes de Garlandia [um 1240]; BzAfMw X, 66: VIII, 3, 7; dort auch Nachweis der Parallelstellen bei Anon. St. Emmeram [1279]) keine pausatio repräsentiert, ist ein notationstechnisches Ergänzungszeichen, das angibt, wo die Regeln der Imperfektion (der Longa bei Folge einer Brevis) oder der Alteration (der letzten von zwei Breves, die zwischen Longae stehen) ausnahmsweise unwirksam bleiben sollen.

*

Exkurs: Ob schon Franco bei den Anwendungen desselben Zeichens terminologisch bewußt zwischen signum perfectionis und divisio modi unterschied, mag strittig sein; einerseits setzt er beide Ausdrücke gleich („alio nomine"), andererseits nennt der Quellentext beim Spalten der Zwei-Breves-Gruppe nur die divisio modi. Bei anderen Autoren indessen finden sich Indizien für eine beabsichtigte Synonymität. So erwähnt Lambertus (vor 1279) einen „tractulum in forma et longitudine semisuspirii... qui divisionem modorum seu perfectionem semper et ubique significabit" (CS I, 271b). Die anon. *Ars musicae mensurabilis secundum Franconem* spricht in beiden Fällen nur von modi divisio, umschreibt zugleich aber das Prinzip des perfectiogemäßen „Zählens" (und Notierens) durch „computando perfectiones" u.ä. (CSM 15, 38–43); daß dieser Text insofern noch vorfranconischer Lehre folgt, als er die modi divisio auch im Kap. *De pausis* berührt, wird in der Fassung von Hs. *U* eingeschränkt: „Modi divisio sic formata nihil valet de se, sed dat aliis significare" (ibid. 53). Auch die Mensuraltraktate mit dem Incipit *Gaudent brevitate moderni* kennen nur die divisio modi (CS I, 292ff., 303ff., 319ff., 383ff.; CSM 15, 66ff.).

*

Die weitere Entwicklung betraf einerseits die Gestalt des Zeichens, andererseits die Differenzierung seiner Funktionen. Den tractulus – der senkrecht, zuweilen auch schräg ausgeführt wurde (vgl. „obliquo modo" bei Garlandia, BzAfMw X, 66, und CSM 15, 54) – erwähnt zwar noch eine Quelle der *Ars nova* Philippes de Vitry (zw. 1321 u. 1325; CSM 8, 74), doch wandelte sich das „Strichlein" offenbar schon gegen Ende des 13. Jh. zu einem „Punkt". Die Praxis des Gliedern von Semibreves-Folgen mittels eines Punktzeichens schreibt Robertus de Handlo (1326) dem Petrus de Cruce zu:

Securius tamen et verius in Motetis et in aliis cantibus, ubi semibreves sunt, addatur punctus... ut ponit Petrus de Cruce. Hoc idemque faciunt moderni cantores (CS I, 387b).

Wohl unabhängig von der Art der graphischen Kennzeichnung setzte die Unterscheidung verschiedener Aufgaben bzw. Wirkungen des Zeichens ein, für die Francos Termini divisio und perfectio – nun in eindeutiger Gegenüberstellung – beibehalten wurden. Den tractulus spricht Petrus Picardus je nach Funktion als signum divisionis oder signum perfectionis an (CSM 15, 16: 3, 3; 17: 4, 5; 18: 4, 6; 19: 7, 5). Das zum Punkt umgebildete Zeichen, das zweifellos Verwechselungen mit den sich derzeit in der Notation einbürgernden kleinen Pausenstrichen für Semibrevis und Minima ausschließen sollte, wurde im naheliegenden elementaren Sinn punctus genannt und durch das Beiwort divisionis oder perfectionis näher bestimmt. Punctus divisionis und punctus perfectionis beherrschen innerhalb der Mensurallehre, zu deren obligatorischen Themen seit dem 14. Jh. auch Darlegungen *De punctis* o.ä. gehören, einen breiten und einflußreichen Traditionsstrom, der einsetzte, als man sowohl zwischen beiden Zeichenfunktionen klar differenzierte (wie z.B. Odington, CSM 14, 128: VI, 1, 25; 129: VI, 3, 2) als auch dies mit Hilfe der punctus-Nomenklatur ausdrückte (wohl frühestes datierbares Zeugnis: Anon. OP, vor 1321, ed. Michels, AfMw XXVI, 1969, 56–62).

Eine Sonderstellung unter den ältesten Autoren dieser punctus-Lehre nimmt Marchettus von Padua (im *Pomerium musicae mensuratae*, zw. 1321 u. 1326) ein. Daß er zur Diminutivform punctellus/pontellus greift (wie zuvor Anon. Pavia, Bibl. Univ. 361, ed. Gallo, Quadrivium XII, 1971, 127ff., und später Anon. VII, CS III, 404b), um dessen Bedeutung etwa gegenüber punctus im Sinn von Note abzuheben, ist zu bezweifeln, denn in der einleitenden Scheidung von „essentiellen" und „akzidentellen" Zeichen heißt es:

omnia praeter notas, in quibus solum essentialis ratio consistit musicae... sunt accidentia sive accidentalia concurrentia in ipsa musica mensurata... Cuius modi sunt caudae, proprietates, pausae, puncta et quoddam signum quod a vulgo falsa musica nuncupatur (CSM 6, 39–40; I, I, 1, 3–4).

Marchettus erklärt Aufgabe und Namen des pontellus allegorisch; er diene als „Brücke" (pons) zwischen den Perfektionen (die proportiones genannt werden):

sicut in terra seu in parte terrae terminus invenitur per quem dicitur quod, si volumus ad partem alteram pertransire, oportet quod ponte utamur, ita etiam in cantu, finita proportione, si volumus ad proportionem aliam pertransire, oportet quod in musica taliter mensurata aliquo utamur signo quod vocatur pontellus, quasi similitudinarie loquendo (ibid. 63: I, III, 1, 3).

Die Bildvorstellung, der pontellus „überbrücke" und ermögliche ein „pertransire", ist jedoch „etymologisch" motiviert. Sachlich wird sie verdrängt, indem Marchettus anschließend gerade die trennende Funktion betont, um zugleich den Terminus modi divisio zu rechtfertigen:

quia talis pontellus proportionem a proportione separat, ideo a magistris et doctoribus musicae modi divisio nominatur (ibid. 63–64: I, III, 1, 4).

Divisio modi bildet auch hier noch den Oberbegriff für die Anwendungen des pontellus, zu denen das Musterbeispiel für Perfizierung (■· ■ ■) ebenso gehört wie die Gliederung einer Semibreves-Folge (bei der eingestandenermaßen nicht der Modus, sondern gewisse modi proportionandi notas „dividiert" werden):

Aliquando enim ponitur [pontellus] post longam, innuens ipsam perfectam... Aliquando autem solum dividit modos proportionandi notas ad invicem absque divisione modi discantus, sicut quando ponitur inter plures semibreves (ibid. 65–66: I, III, 3, 4 u. 5).

Der überkommene Ausdruck divisio modi, an dem Marchettus nur noch mühsam festzuhalten vermochte, wird fortan fallengelassen – sieht man von geringfügigen Nachklängen (etwa bei Johannes Vetulus de Anagnia, CS III, 155a, oder Petrus de Sancto Dionysio, CSM 17, 161) ab – oder aber (selten) zur divisio der modus genannten Longa-Mensur umgedeutet (so Prosdocimus de Belde-

mandis, AMIS III, 1, 113). Das Franconischer Lehre entlehnte Begriffspaar divisio und perfectio aber erweist sich nicht als Fessel, sondern als Agens für eine traditionsbewußt wirkende Neuinterpretation der beiden Anwendungen des punctus, wie sie, für lange Zeit maßgeblich, im *Libellus cantus mensurabilis* des Johannes de Muris (um 1340) formuliert wurde:

Duplex est punctus, scilicet perfectionis et divisionis. Punctus perfectionis perficit longam in utroque modo, brevem in utroque tempore, semibrevem in utraque prolatione. Punctus divisionis imperficit longam dividendo breves, et imperficit brevem dividendo semibreves et imperficit semibrevem dividendo minimas. Unde videndum est, per quod vel quomodo cognoscatur punctus perfectionis a puncto divisionis, cum unus habeat perficere figuras et alius imperficere (CS III, 53a–b).

Hier ist aus dem alten signum für die perfectio-Grenze der punctus perfectionis geworden, der einen dreizeitigen, „perfekten" Notenwert (beliebigen, doch nie kleinsten Grades) anzeigt. Die „Trennung" (divisio) durch den punctus divisionis betrifft nicht mehr perfectio-gerechte Formeln rhythmischer Modi, sondern nur noch Einzelnoten gleichen Wertes, bei denen die Zusammengehörigkeit zum nächsthöheren (dreizeitigen) Wert gesprengt werden soll. Im Schatten der überlieferten Begriffe schleicht sich ein neues Gegensatzpaar zur Unterscheidung des „zweifachen" punctus ein: seine Wirkungsweise wird beschrieben entweder als „perficit" oder als „imperficit".

Trotz des außerordentlichen Einflusses, den der *Libellus cantus mensurabilis* auf die Mensurallehre des 14./15. Jh. ausübte, blieben, aufs Ganze gesehen, punctus-Diskussion wie -Terminologie uneinheitlich, oft auch kontrovers. Dies hatte sachliche Gründe. Während die Bezeichnung punctus perfectionis den Anspruch, das „Hauptmerkmal" auszudrücken, erfüllte, wurde der imperfizierende punctus divisionis dem nicht gerecht. Die Bemühungen, treffendere Beiwörter – z. B. imperfectionis – einzuführen, verfingen sich indessen immer wieder in der Mehrdeutigkeit der angesprochenen Kriterien.

Dies sei an einfachen Standardformeln veranschaulicht: der p. perfectionis perfiziert n^1, löst aber zugleich Imperfektion von n^3 aus; der p. divisionis imperfiziert n^4 und verhindert Alteration von n^6

n^1 n^2 n^3 n^4 n^5 n^6 n^7

So erklärt sich, daß neben dem Hauptstrom der Überlieferung, der nur die beiden punctus-Arten des *Libellus* (divisionis und perfectionis) unterscheidet und ihnen alle Einzelfälle zuordnet, mannigfache (in ihrer Abhängigkeit noch nicht untersuchte) Systeme der punctus-Lehre erscheinen, die außer den beiden genannten noch andere punctus-Namen und -Rubriken verwenden, aber weniger im Grundsätzlichen als in Nomenklatur und Argumentation differieren. Als herausragender Text des Gebiets verdient das *Scriptum super punctis musicalibus* (wohl nach 1477) des Johannes Tinctoris besondere Beachtung. Er lehrt drei mensurale puncti, da er vom punctus perfectionis (der bei einem ternären Wert Imperfektion verhindert) den punctus augmentationis trennt (der einen binären Wert um die Hälfte verlängert), ferner untersucht er die drei Arten in allen Mensuren bezüglich ihrer Zuordnung zur Note (praepositus oder postpositus) und ihrer Wirksamkeit (auf nur eine oder mehrere Noten), formuliert Unterscheidungsregeln und wendet sich gegen überflüssigen Gebrauch der Zeichen: „Qui quidem puncti vulgariter dicuntur asinei" (CS IV, 75a). Im 16. Jh. wird häufig der punctus alterationis als vierter Typ hinzugezogen; noch Giovanni Maria Bononcinis *Musico prattico* (Bologna 1673) tradiert ein so gegliedertes System.

Alle punctus-Bezeichnungen der Mensurallehre bestehen aus dem Wort punctus und einem Beiwort (das in den meisten Fällen ein auf -io/-tio endendes Verbalabstraktum im Genitivus explicativus ist). Da sich das terminologische Interesse (wie die divergierende Haltung der Theoretiker) auf die Beiwörter beschränkt, wohingegen der Bestandteil punctus als elementare Vokabel problemlos ist, genügt eine alphabetische und kurz kommentierte Aufstellung der punctus-Bezeichnungen aus Mensuraltraktaten des 14.–16. Jh.

punctus additionis

zuweilen mit p. perfectionis gleichgesetzt (CS III, 494a); laut Adam von Fulda (1490) einer der 6 puncti der antiqui (GS III, 362b); ab Ende 15. Jh. häufig als eigene Rubrik, stets auf binäre Mensuren beschränkt, auch ausdrücklich mit p. augmentationis identifiziert (*Ein Tütsche Musica*, 1491; ed. Geering 62, 18ff.);

punctus adiectionis

in Hs. Siena, Bibl. Com., LV 36, f. 23'b belegte Namensvariante für den p. additionis (vgl. den engverwandten Text CS III, 42a);

punctus alterationis

Unterart des p. divisionis mit Alterationswirkung: ; laut Adam von Fulda einer der 6 puncti der antiqui (GS III, 362b), im 14. Jh. als eigene Rubrik umstritten (CS III, 106a; CS IV, 266b), im 16. Jh. hingegen verbreitet (z. B. bei Zarlino, *Ist. harmoniche*, 1558; Zacconi, *Prattica di Musica*, 1592); bei M. Agricola (*Musica Figuralis Deudsch*, 1532) jedoch Zeichen über der zu alterierenden Note in Gruppen wie L B B L;

punctus augmentationis

in ungewöhnlicher Gegenüberstellung mit dem p. divisionis schon im 14. Jh. belegt (CS III, 92); seit der 2. Hälfte 15. Jh. eindeutig auf binäre Mensuren beschränkt und häufiger (CS IV, 70b; Aaron, *Toscanello*, 1523; Zacconi *op. cit.*);

punctus demonstrationis

wie der p. transportationis Kennzeichnung einer kürzeren Einzelnote, die Synkopation auslöst und mit später folgenden gleichen Noten einen perfekten Wert füllt; Belege spärlich (CS III, 42a; Hs. Siena, s. oben);

punctus divisionis

neben p. perfectionis Hauptrubrik der Lehre (s. oben); kennzeichnet eine Gliederung ternärer Mensuren, bei der die Imperfektions- oder Alterationsregeln aufgehoben werden müssen, bewirkt aber – anders als der p. perfectionis – keine Wertveränderung der „punktierten" Note; mit Ablösung des relativen Wertesystems der Mensuralnotation durch generell zweizeitige Notenwerte im 17. Jh. wurden die Restfunktionen des p. divisionis durch den Taktstrich ersetzt;

punctus imperfectionis

Unterart des p. divisionis; nach Adam von Fulda einer der 6 puncti der antiqui (GS III, 362b); als eigene Rubrik meist abgelehnt (vgl. z. B. CS IV, 266b; CSM 16, 36), bei Coclico (*Compendium musices*, 1552) aber verwendet;

punctus manifestationis

in *Ein Tütsche Musica* (1491; ed. Geering 64, 15) belegte Alternativbezeichnung für den p. perfectionis;

punctus perfectionis

neben p. divisionis Hauptrubrik der Lehre (s. oben); zuweilen mit dem p. additionis gleichgesetzt (s. dort), seit dem 15.Jh. zunehmend gegenüber dem Augmentationspunkt abgegrenzt, da auf ternäre Mensuren beschränkt;

punctus reductionis

spärlich belegt und nicht ganz eindeutig: als Unterart des p. divisionis beschrieben (CS III, 92a), in der Anwendung auf Synkopen dem p. demonstrationis vergleichbar (CS IV, 435b), aber auch generell mit dem p. divisionis identifiziert (CSM 11, 16);

punctus reportationis

bei Guilielmus Monachus belegte Alternativbezeichnung für den p. reductionis (CSM 11, 16);

punctus transformationis

in Gafforis Marginalien belegte (und Dufay zugeschriebene) Alternativbezeichnung für den p. transportationis (AMIS IV, 165);

punctus translationis

bei Francesco Caza (*Tractato vulgare de canto figurato*, 1492) und Gaffori (*Practica musice*, 1496) belegte Alternativbezeichnung für den p. transportationis;

punctus transportationis

in Gafforis Marginalien (AMIS IV, 165–166) und häufiger im 16.Jh. belegte Bezeichnung im Sinn des p. demonstrationis (vgl. z.B. M. Agricola, op. cit.; H. Finck, *Practica musica*, 1556; P. Pontio, *Ragionamento di musica*, 1588);

punctus transpositionis

laut Adam von Fulda einer der 6 puncti der antiqui (GS III, 362b) und bei St. Vanneo (*Recanetum de musica aurea*, 1533) Alternativbezeichnung für den p. transportationis;

punctus valoris

bei A.P. Coclico (op. cit.) belegte Alternativbezeichnung für den p. additionis.

Am Rande der punctus-Lehre bleiben Sonderfälle wie z.B. der p. augmentationis et divisionis simul ◻ ◇. ◇ ◇ ◇ ◻ (Beispiel aus *Ein Tütsche Musica*; ed. Geering 63), für den auch Doppelschreibung in verschiedener Position empfohlen wird (CS III, 482a–b), oder die Arten des punctus [perfectionis] vacuus (CS III, 120a, vgl. dazu Arlt 50f.; CS III, 217a; Giorgio Anselmi Parmensis, *De musica*, ed. Massera 179).
Häufig behandeln Mensuraltraktate auch den punctus als Bestandteil von Mensurzeichen. Auf den älteren Brauch, 3 oder 2 puncti „in circulo vel in semicirculo" zur Unterscheidung von prolatio maior und minor zu setzen (CS III, 54a), bezieht sich Anon. V (2. Hälfte 14.Jh.) in seinem launigen Vergleich:

punctus in musica quandoque est ut signum in taberna, et hoc maxime quando ponitur in circulo vel semicirculo proprio, quia signum in taberna designat ibi vendere vinum tantum, sic punctus taliter positus designat esse cantus realis prolationis majoris scilicet vel minoris (CS III, 382b).

Die jüngere Praxis ist seit Prosdocimus de Beldemandis (1404, AMIS III/1, 129: 42) zu verfolgen und führt zur Bezeichnung punctus prolationis (CS IV, 75b).

(2) Aus der Fülle weiterer, oft peripherer Anwendungen des punctus als Zusatzzeichen oder HILFSSYMBOL – die einen fernen Vorläufer im στιγμή genannten „Arsis-Punkt" altgriech. Musikaufzeichnungen besitzen (vgl. Anon. Bellermann, § 3, ed. Najock, 68f., u. Pöhlmann) – seien erwähnt:
Guido von Arezzo setzt es ein, um Liqueszenzen zu kennzeichnen, und gesteht, es wirke wie ein „Klecksen":

Micrologus (1025/26): Porro liquescenti voci punctum quasi maculando supponimus (CSM 4, 176: XV, 58).

In der Intervallbuchstaben-Notation des Hermannus Contractus (Mitte 11.Jh.) zeigt der Punkt melodische Abwärtsrichtung an:

notae cum punctis remissas, sine punctis intensas vocum differentias discernunt praetaxatas (GS II, 149b; vgl. CS II, 305b).

Anon. 4 berichtet vom Ersatz des Schlüsselbuchstabens durch einen punctus (Punkt oder ‚Note'?):

quidam antiqui ponebant punctum unum loco signi (BzAfMw IV, 60, 15–16).

Bei Heinrich-Arnold von Zwolle signiert der Punkt die Oktavräume der Tonbezeichnungen (im Beispielsatz wechselt diese Bedeutung von punctus mit derjenigen aus der Monochordlehre, vgl. I.):

volo reperire punctum ubi erit fis'' cum duobus punctis; dividam lineam que est ab fis' cum uno puncto usque ad stephanum in 2 partes equales, quia ille punctus medius est fis'' cum duobus punctis (ed. Le Cerf/Labande 14–15).

S. Virdung beschreibt (in *Musica getutscht*, Basel 1511) mehrere Anwendungen des „pünctlin" in Tabulaturen: als Zeichen des Breviswertes für die in Tonbuchstaben notierten (Mittel- und Unter-) Stimmen der älteren dt. Orgeltabulatur

die breue ... gleich als die selbig not ◻ vff das schlechtist in dem gsang geachtet wirt / vnd beschriben / also wirt sye auch in der tabulatur mit dem aller schlechtisten vnd clainsten pünctlyn bezaichnet ober dem bůchstaben (f. G III),

zur Unterscheidung der durch die Ziffer 1 bezeichneten Töne der beiden tiefsten leeren Saiten in der Tabulatur für sechschörige Laute:

[die Lautenisten] sprechen das des großen prummers [des tiefsten Chores] zale das groß ains haisse / vnd machen ein langen strich mit zwayen pünctlin als ein kron vff den langen strich / zů vnderschaid des clainen ains ... [die große Eins] bedeutet ... alweg are in der tabulatur (f. K II'),

gemeinsam mit Voll- oder Halbkreis als Ergänzungszeichen in der Tabulatur für Flöten, wobei „das pünctlin in der mitte des zirckels" die Schließung aller Grifflöcher, hingegen das einer Griffziffer beigegebene „halb ringlin mit eynem punctlin darinne" zusätzliche Halböffnung des Daumenloches angibt (f. N II', O').

N. Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555) führt den Punkt als enharmonisches Erhöhungszeichen ein:

Io hò rinouato due segni, uno ... l'altro sopra le note sarà un punto, che quando sarà dalla parte destra, & in mezzo, et dalla sinistra sopraposto, à questo dirò punto di augumentatione di uoce, tanto quanto sarà la metà d'un semitono minore piu alto della nota, oue sarà soprascritto, & à questo punto che dimostra tal diuisione si domanderà Diesis Enarmonico (78: IV, 12).

Unter dem Namen punctus percutiens erwähnt J. G. Walther den Punkt als Artikulationszeichen:

Punctus percutiens ist, wenn in den sing- oder klingenden Stükken über oder unter die Noten puncte gesezet werden, anzuzeigen, daß dergleichen Noten gestoßen, und *nicht* geschleiffet werden sollen. Dieselbigen Noten werden auch Notae punctuatae genennet (*Praecepta d. Mus. Compos.*, 1708; ed. Benary 34).

VI. Während die bisher erörterten Bedeutungen von punctus in offenkundigem Bezug zu einem punktähnlichen Schriftzeichen stehen, trifft dies für eine wohl nur sehr begrenzt greifbare Tradition aus dem 13./14.Jh., die punctus im Sinn von MUS. MELODIE- ODER FORMTEIL benutzt, nicht mehr zu. Johannes de Garlandia, ihr ältester Zeuge, greift bei Beschreibung der Copula gegen Ende seines Traktates das Wort punctus wieder auf, das er im vorangehenden Text im Sinn von ‚Note' verwendete, versieht es aber mit der Notiz „ut hic sumitur" und mit einer „Erklärung":

[4]Alio modo dicitur: copula est id, ubicumque fit multitudo punctorum. [5]Punctus, ut hic sumitur, est, ubicumque fit multitudo tractuum. [6]Et ista pars dividitur in duo aequalia. [7]Unde prima pars dicitur antecedens, secunda vero consequens, et utraque pars continet multitudinem tractuum. [8]Unde tractus fit, ubicumque fit multitudo specierum univoce, ut unisoni aut toni secundum numerum ordinatum ordine debito (BzAfMw X, 88: XII, im Zusammenhang zit. in Art. *Copula* IV. (1)).

Dieser Passus, eine Kette von Periphrasen (copula = multitudo punctorum, punctus = multitudo tractuum, tractus = multitudo specierum), stellt eine vielleicht bewußt durch anklingende Redefiguren (copulatio als periphrasis sowie conexio = catena = gradatio) geschmückte „Definition" der musikalischen Copula dar, erfaßt aber nach Fr. Reckow (ibid. u. *Die Copula* 13–14, 16–18, 24–28) auch Züge der Sache recht genau. Gleichwohl bleiben Deutungsschwierigkeiten, die vor allem das Wort punctus betreffen.

*

Exkurs: Versteht man unter multitudo punctorum (analog zu Garlandia II, 8) eine „Vielzahl von Noten der Oberstimme... und somit eine Vielzahl von Tractus, die die einzelnen Puncti zu Ligaturen verbinden" (Reimer II, 36), so ist der Anschluß des Folgesatzes unstimmig, denn „ut hic sumitur" und punctus als „Summe" von „Strichen" weisen auf Bedeutungswechsel. Sicht man im „punctus, ut hic sumitur" eine Ligatur (wie Reckow, *Die Copula* 14, Anm. 1), so braucht man zwar nur mit einem gewissen – sachlich einleuchtenden – Bedeutungsspielraum im Ausdruck multitudo punctorum (Anzahl von Einzel- oder auch von Gruppennoten) zu rechnen; doch schwerwiegender erscheint, daß sich die schrittweise Deduktion vom Ganzen (der Copula) zum kleinsten Element (der species, dem Einzelintervall), die in der Periphrasenkette formal vollzogen wird, nicht in gleiche Stufen einer mus. Deskription übersetzen läßt: entweder wird tractus doppeldeutig (in Satz 5: einzelner Ligaturstrich, in Satz 7: Ligatur) und damit zu einem Teil synonym mit punctus (sofern auch ‚Ligatur'), oder aber tractus als bloßer Strich muß zur Bezeichnung einer multitudo specierum ausscheiden. Will man nicht darauf verzichten, punctus und tractus als eindeutige und verschiedene Zwischenglieder innerhalb einer konsequenten Gradatio der Sätze 4–8 gelten zu lassen, so ist punctus als Zusammenschluß von Ligaturen „über" den tractus (= Pars pro toto für Ligatur) zu stellen und als Abschnitt oder ‚Glied' der Copula aufzufassen. Derartige Textdichte dieser stufenweisen Zerlegung der Copula vorausgesetzt, wäre weiterhin (trotz der auch vom Verf. zunächst bejahten Einwände von Reckow und Reimer, a.a.O.) zu erwägen, pars in Satz 6 auf punctus (wie in Satz 7 auf die dort unmittelbar vorausgehenden „duo aequalia") zu beziehen, was zur Folge hätte, daß sowohl der punctus wie seine beiden Teilstücke einheitlich charakterisiert sind, nämlich durch multitudo tractuum (mit Reckow: „Anzahl von Ligaturen").

*

Für beide Bedeutungen, die hier in Frage stehen, lassen sich weitere Belege – wenn auch in ungleicher Zahl und Schlüssigkeit – erbringen.

(1) Auf punctus wohl im Sinn von LIGATUR spielt (nach Reckow, a.a.O.; auch Sachs 10) Anon. St. Emmeram (1279) an, wo er für figura und punctus eine zusätzliche Bedeutung jenseits der Einzelton-Synonyma in Anspruch nimmt:

Nota tamen quod vox, figura, sonus, punctus, actus idem sunt; in hoc tamen differunt quod figura et punctus sepius pluralitatem representant, alia uero non (ed. Sowa 125, 24–26).

Da die Ligatur (figura ligata, Garlandia II, 8) als pluralitas von figura gesichert ist, liegt es nahe, auch dem Wort punctus diese Bedeutung zuzuschreiben. Dennoch gilt es zu bedenken: vom Text her kann nicht zwingend auf eine in beiden Fällen gleichartige pluralitas geschlossen werden (auch ein punctus als Abschnitt verkörpert eine Mehrzahl von Tönen); ferner: andere, geschweige denn zweifelsfreie, Parallelzeugnisse für punctus als Ligatur fehlen bislang.

(2) Punctus als ABSCHNITT ist hingegen eindeutig und mehrfach bezeugt. Einer der wichtigsten Autoren ist wiederum Anon. 4 (wohl 9.Jahrzehnt 13.Jh.), der des öfteren clausula und punctus, gleichsam formelhaft und anscheinend als Alternativbezeichnungen, verwendet:

[Perotinus] fecit clausulas sive puncta (BzAfMw IV, 46, 9),
talis tractus finis clausulae vel puncti dicitur (61, 2),
in prima clausula sive in primo puncto (61, 17–18),
faciamus clausam vel punctum (75, 25),
in fine puncti vel clausulae (86, 20–21).

Auch macht er deutlich, daß diese Doppelbenennung unterschiedlichen Sprachgepflogenheiten Rechnung trägt:

hoc plane patet in *Alleluia Posui adiutorium* in loco post primam longam pausationem, et quidam dicerent: post primam clausulam notarum, quod alii nominant proprie loquendo secundum operatores instrumentorum punctum, et dicerent tunc: post primum punctum plenius patet, aliter: ut patet in secundo puncto eiusdem *Alleluia* (ibid. 56, 14–18).

War es demnach besonders in der Sphäre der Instrumentalmusiker üblich, die einzelnen Abschnitte eines Musikstückes punctus zu nennen, so folgt doch gelegentlich auch der Autor selbst diesem Brauch:

in principio habet punctum delectabilem sive placentem tardo modo sumptum, et postmodum in secundo puncto modum velocem non ita tardum secundum aliquem modum discantus, et postmodum in tertio aliquem modum diversum (ibid. 83, 26–29).

Der synonyme Gebrauch von clausula und punctus ist bisher aus anderen Musiktraktaten nicht bekannt (bei Diego Ortiz im *Tratado de glosas sobre clausulas y otres generos de puntos en la musica de violones*, Rom 1553, decken sich die Wortbedeutungen nicht). Schwerlich resultiert er aus einer zufälligen Konkurrenz zwischen

zwei Benennungsweisen, die kurzlebig gewesen sein könnte. Sicher wurzelt er in der altüberlieferten Nachbarschaft dieser Wörter als Termini der Ars grammatica (vgl. z.B. Victorinus, *De arte grammatica*, Mitte 4.Jh.: „Clausula quid est? Compositio verborum plausibilis structurae exitu terminata. Distinctio quid est? Apposito puncto nota finiti sensus vel pendentis mora", ed. Keil VI, 192). Beide sind mit verwandtem Sinn im Bereich des 1st. liturgischen Gesangs bezeugt: clausula im *Tonale S. Bernardi* (1. Hälfte 12.Jh.; GS II, 276b), punctus – mit differenzierenden Beiwörtern – in der Lektionsschrift (s. II.). Beide erscheinen, gemünzt auf Abschnitte innerhalb der mehrst. Musik, auch außerhalb des Anon. 4-Traktats (vgl. für clausula: Lambertus, vor 1279; CS I, 271b; für punctus s. unten).

Daß die Abschnittsbezeichnung punctus, wie Anon. 4 erwähnt, primär eine Ausdrucksweise von Instrumentalmusikern war, fügt sich in das Bild anderer Zeugnisse. Das zweite und das dritte der 6 Instrumentalstücke aus dem Robertsbridge Codex (Hs. London, Brit. Mus., Add. 28550, 1. Hälfte 14.Jh. f. 43–44'; Teilfaks. MGG III, 1558 u. XI, Taf. 25) tragen abschnittweise die Vermerke „primus [secundus ... quintus] .p.[unctus]" (ed. in *Corpus of Early Keyboard Music* I, 1–3). Der Schlußabschnitt von Machauts 4st. Ballade *Il m'est avis,* die drei untextierte (instrumental darzubietende) Stimmen aufweist, ist in der Hs. Reina (Paris, Bibl. Nat., frç. n.a. 6771, f. 69') als „secundus punctus" bezeichnet (Schrade, 111). In einer der – Conrad Paumann zugeschriebenen – Fassungen des *Fundamentum organisandi* aus dem Buxheimer Orgelbuch (Hs. München, Bayer. Staatsbibl., Cim. 352b, um 1460/70) findet sich bei einem der kadenzierenden Sätzchen, die sonst meist als „Clausulae" bezeichnet sind, die Überschrift „Fundamentalis punctus" (f. 106; ed. Wallner, EdM XXXVIII, 250). In *The Mulliner Book* (Hs. London, Brit. Mus., Add. 30513; Mitte 16.Jh.) werden sechs extrem kurze 4st. imitierende Instrumentalstücke „A point" bzw. „Point" betitelt (f. 37: Shepherd; f. 64 u. 65: anon., vielleicht von Redford; f. 100': Tallis; ed. Stevens, *Musica Britannica* I, 27, 49, 50, 76). Auch wenn man die angesichts der dichteren Gesamtüberlieferung spärlichen Belege aus dem 15. und 16.Jh. als Nachzügler betrachtet, steht die Existenz einer Bezeichnungstradition von punctus als vorwiegend instrumentalmus. Abschnitt außer Zweifel. Daß ein zwar ungewöhnlich knappes, aber doch abgeschlossenes, eigenständiges Stück als „A point" betitelt wird, zeigt überdies deutliche Entfernung vom älteren Sprachgebrauch, der punctus nur als Partie innerhalb eines mus. Zusammenhangs auffaßte. Denn dies gilt sowohl für die puncta genannten Teile des Organums bei Anon. 4 als auch für die .p.[unctus] -Notizen im Robertsbridge Cod.

(3) Je zwei .p.-Abschnitte des Robertsbridge Cod. bilden zudem eine Formeinheit mit klar definiertem, zweigliedrigem Bau, wie sie Johannes de Grocheio (um 1300), der neben Anon. 4 wichtigste Gewährsmann für die hier erörterte Wortbedeutung, beschreibt:

Punctus autem est ordinata aggregatio concordantiarum harmoniam facientium ascendendo et descendendo, duas habens partes in principio similes, in fine differentes, quae *clausum* et *apertum* communiter appellantur. Dico autem *duas habens partes etc.* ad similitudinem duarum linearum, quarum una sit maior alia. Maior enim minorem claudit et est fine differens a minori (ed. Rohloff 1943: 53, 6–11; 1972: 136, 30–36).

Punctus gilt somit als geordnete Aneinanderreihung von harmonia-stiftenden Sukzessivintervallen (zu concordantia vgl. Grocheios Spezifizierung, ed. Rohloff 1972: 114, 13–17; 118, 15–120, 38), folglich als melodisches Gefüge, überdies formal aus zwei Teilen bestehend, die „ähnlich" beginnen und „verschieden" schließen. Die Schlußbildungen sind bestimmendes Merkmal: sie geben den Teilen ihre Namen apertum und clausum (mit denen auch Egidius de Murino, 2. Hälfte 14.Jh., den Formtypus von Ballada, Vironellus und Rondellus skizziert; CS III, 128b; → Clausula III.), zeichnen sich durch die mus. Funktionen des „Offenhaltens" und „Schließens" aus und tragen mit ihrem Korrespondieren entscheidend zur Schaffung einer ausgewogenen höheren Einheit bei. Wohl um die „Geschlossenheit" des Ganzen zu veranschaulichen, benutzt Grocheio das Bild von zwei Linien, deren größere die kleinere „einschließt", d.h. vollkommen in sich aufnimmt. Und sicherlich spricht es für den Rang, den der Autor dem Formmodell zuerkennt, wenn er die Stellung der Communio innerhalb der Messe mit dem sich schließenden punctus vergleicht:

Communio... Cantatur autem... cum sacerdos communicavit corpus Christi, et quasi ad modum puncti clausi ductiae vel stantipedis missam claudit. Tunc enim boni Christiani et fideles debent stare in vera contemplatione et in memoria retinere ea, quae in aliis missae partibus anterius dicta erant (ibid. 1943: 66, 33–39; 1972: 166, 20–27).

Die Communio ist gleichsam clausum-Teil der Messe, denn sie beschließt (claudit) den Gottesdienst, führt dabei zum erfüllenden Höhepunkt und nimmt das Vorangegangene in sich auf: die Gläubigen stehen „in vera contemplatione" und bewahren im Gedächtnis, was „in aliis missae partibus" zelebriert worden ist. Communio einerseits und übrige Meßteile andererseits verhalten sich wie „partes in principio similes, in fine differentes", und punctus wird zur Metapher für die Form der Messe.

Anlaß für Grocheio, auf den punctus näher einzugehen, sind die beiden Species der Musica vulgaris Ductia und Stantipes. Die Form beider ist durch puncta bestimmt und unterscheidet sich nur im numerus punctorum (den Grocheio – allerdings auf Symbol- bzw. Analogiezahlen verweisend – mit 3 oder 4 bzw. 6 oder 7 angibt; ibid. 1943: 53, 12–22; 1972: 136, 36–47). Die punctus-Struktur ist für beide Gattungen wichtigste Gestaltungsgrundlage:

Componere ductiam et stantipedem est sonum per puncta et rectas percussiones in ductia et stantipede determinare (ibid. 1943: 53, 23–24; 1972: 136, 48–49).

Der punctus nach Grocheios Darstellung deckt sich weitgehend mit den Aussagen der Sätze 6–7 in Garlandias Copula-Definition (s. oben VI.), und dies läßt folgern, „daß beide Autoren von analogen Formen zu sprechen scheinen" (Reckow, *Die Copula* 14). Auf Ähnlichkeiten von punctus und Copula (gleichgültig, ob letztere – je nach Bezug von „ista pars" aus Satz 6 – punctusartig gebaut ist oder aus mehreren puncti besteht) deutet auch der Schlußhinweis zur Colorsetzung im Quadruplum, der sich im nicht-authentischen Garlandia-Kap. XVI (wohl von Hieronymus de Mor.) findet:

loco coloris in regione cuiuslibet pone cantilenam notam copulam vel punctum vel descensum vel ascensum alicuius instrumenti vel clausam lay (BzAfMw X, 97: *P* XVI, 17).

Die hier vorgeschlagenen Arten sind demnach in vergleichbarem Grade als Color geeignet. Nach allem, was bisher über sie bekannt ist, besitzen sie einen ähnlichen formalen Grundriß: die Gliederung in paarweise korrespondierende Teile. Dieses Bauprinzip ist für Lai und Punctus (im engeren, formal spezialisierten Sinn) typisch. Es kommt aber auch der „strophenartigen Form" oder der „liedartigen Periodik" der Copula (vgl. Reckow, *op. cit.* 8–28, u. Art. *Copula*, bes. IV. (1)) zumindest recht nahe. Läßt man die Ascensus-descensus-Beispiele aus den Frühquellen der Musik für Tasteninstrumente (vgl. *Corpus of Early Keyboard Music* I, Nr. 24, 28, 29, 41) als – freilich jüngere – Parallelzeugnisse für den „descensus vel ascensus alicuius instrumenti" gelten, so kann auch diese Art als klar zweiteilig, sogar als Wechselspiel von „Öffnen' (ascensus) und „Schließen" (descensus) angesprochen werden.

*

Exkurs: Auf den zuletzt zit. Passus beruft sich Rohloff bei seiner Interpretation von punctus in Grocheios Satz über den Versus im Cantus coronatus („*ex pluribus punctis et concordantiis ad se invicem harmoniam facientibus efficitur*", 1943: 51, 32–33; 1972: 132, 46–47): hier sei punctus „als Instrumentalkolorabschnitt im traditionellen spielmännischen usus der Improvisation ein Attribut zur gesungenen Textzeile", dagegen „bei der stantipes und ductia, jenem versus vom Anfang bis zum Ende entsprechend, ein per artem notiertes selbständiges Gebilde" und habe „eine bestimmte typische Form" (1972: 34–35). Rohloffs Trennung zwischen zwei punctus-Bedeutungen bei Grocheio steht im Zusammenhang mit der wiederholt und nachdrücklich verfochtenen These, vokale und instrumentale Formen Grocheios seien streng zu scheiden, auch dort, wo in beiden Rubriken gleichnamige Arten beschrieben werden: (instrumentale) stantipes und ductia hätten [formal] „nichts mit jener cantilena stantipes und cantilena ductia zu tun" (ibid.). Daß der Autor einer derart um Systematik bemühten Schrift mehrere grundverschiedene formae musicales äquivok bezeichnet haben soll, diese somit „nur durch die Namengebung äußerlich" verbunden seien (ibid. 30–31), mutet allerdings ziemlich unwahrscheinlich an. Man kann nicht umhin, nach vermittelnden Erklärungen zu suchen. Sie bieten sich an, wenn man den Kernsatz der Rohloffschen These (1972: 134, 9–10) weniger doktrinär auslegt (er soll im übrigen erläutern, was ein Responsorium ist, nicht Cantilena definieren) und die partes-Begriffe versus, responsorium, additamentum primär auf den Text, punctus und concordantia aber auf die Musik bezieht. Dann stellt der Satz über den Versus im Cantus coronatus (s. oben) die sonst fast ganz gemiedene Verknüpfung von textlichen und mus. Gesichtspunkten her, die erlaubt, bei der (rein mus.) Beschreibung der instrumentalen Formen auf jene Aussage zu verweisen (1972: 136, 11), deren „instrumentale" Terminologie evident ist (punctis et concordantiis ad se invicem harmoniam facientibus"; vgl. dazu den Beginn der punctus-Definition; 1972: 136, 30–31).

*

Auf punctus als zweigliedrigen instrumentalmusikalischen Abschnitt bezieht sich offenbar auch der Passus von der „Harfe des Herrn Tristan, die gedoppelte Punkte" erklingen ließ, aus einem Gedicht auf König Alfons XI. (1312–1350):

Poema de Alfonso Onceno: La gayta, que es sotil, / Con que todas plaser han, / Otros estromentos mill, / Con la farpa de don Tristan. / Que da los puntos doblados, / Con que falaga el lonçano, / E todos los enamorados / En el tienpo del verano (ed. Sanchez/Pidal/Janer, *Poetas Castellanos anteriores al siglo XV.*, Madrid 1864, 489: 409–410).

Aus Doppelgliedern, wie sie Grocheio beschreibt und wie sie für Estampie und Lai charakteristisch sind, setzen sich auch die (den acht Kirchentonarten zugeordneten) Beispiele für neumata zu den Responsorien zusammen, die Jacobus Leod. vorlegt (CS II, 339a–366a, partim). Sie verdienen Beachtung als analoge Zeugnisse aus dem Gebiet 1st. geistlicher Vokalmusik. Aufschlußreich ist, wie sich Jacobus über Gestalt und Darbietung dieser „cantus" (oder „versiculi") äußert; sie bestehen aus „clausulae", die „nach Art einer fuga" angelegt und im Wechsel zwischen zwei Halbchören auszuführen sind:

Speculum musicae VI (zw. 1323 u. 1324/25), 87: Tactus cantus dicatur per clausulas sicut notatus est. Ita quod cum una pars chori incipit et constat primam clausulam, alia taceat. Et cum hec chori pars cantat secundam, taceat que primam cantaverat, sicque alternatim decantentur illius cantus clausule ad modum fuge disposite, usque prope finem ubi duo ponuntur tractus: et ibi due chori partes simul cantant et insimul cantum finiant (CS II, 339a–b).

Das Wort clausula entspricht hier dem (vollen oder halben?) punctus im Sinn Grocheios, und die (wegen der Kürze prägnante) Anfangswiederholung in jedem Formglied wird als „Fliehen", mithin als mus. Nachahmung, aufgefaßt.

Lit.: H. RIEMANN, Studien z. Gesch. d. Notenschrift, Lpz. 1878, s. Reg.; P. BOHN, Das liturg. Recitativ u. dessen Bezeichnung i. d. liturg. Büchern d. Mittelalters, MfM XIX, 1887, 29ff., 45ff., 61ff.; J. WOLF, Gesch. d. Mensuralnotation, 3 Bde, Lpz. 1904, s. Reg.; DERS., Hdb. d. Notationskunde, 2 Bde, Lpz. 1913 u. 1919, s. Reg.; E. PRAETORIUS, Die Mensuraltheorie d. Franchinus Gafurius u. d. folgenden Zeit bis z. Mitte d. 16. Jh. (BIMG II, 2), Lpz. 1905, 21ff.; S. WANTZLOEBEN, Das Monochord als Instrument u. als System, Halle 1911, passim; P. WAGNER, Neumenkunde. Paläographie d. liturg. Gesanges, = Einführung i. d. Gregorianischen Melodien. Ein Hdb. d. Choralwiss. II, ²Lpz. 1912, s. Reg.; S. T. WARNER, The Point of Perfection in XVI Cent. Notation, Proceedings of the Mus. Association XLV, 1918/19, passim; A. M. MICHALITSCHKE, Theorie d. Modus. Eine Darst. d. Entwickelung d. musikrhythm. Modus u. d. entspr. mensuralen Schreibung (Deutsche Musikbücherei, Bd. 51), Regensburg 1923, 74ff.; J. HANDSCHIN, Über Estampie u. Sequenz, ZfMw XII, 1929/30, 1ff., XIII, 1930/31, 113ff.; DERS., Aus d. alten Musiktheorie, V: Zur Instrumentenkunde, AMl XVI/XVII, 1944/45, 7ff.; DERS., Art. Estampie MGG III, 1954, 1549ff.; J. SMITS VAN WAESBERGHE, De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus, Firenze 1953, 151ff.; H. HUGLO, Les noms des neumes et leur origine, Études Grégoriennes I, 1954, 53ff.; L. SCHRADE, Polyphonic Music of the Fourteenth Cent., Commentary Notes to Vol. II & III, Monaco 1956; M. RUHNKE, Art. Notation, B. Mehrst. Musik, II. Mensuralnotation, MGG IX, 1961, 1632ff.; W. APEL, Die Notation d. polyphonen Musik 900–1600, Lpz. 1962, s. Reg.; TH. GÖLLNER, Die mehrst. liturg. Lesungen, 2 Tle (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. 15), Tutzing 1969, s. Reg.; U. MICHELS, Der Musiktraktat d. Anon. OP. Ein frühes Zeugnis d. Ars nova, AfMw XXVI, 1969, 49ff.; DERS., Die Musiktraktate d. Johannes de Muris (BzAfMw VIII), Wiesbaden 1970; E. PÖHLMANN, Denkmäler altgriech. Musik. Sammlung, Übertragung u. Erläuterung aller Fragmente u. Fälschungen (Erlanger Beitr. z. Sprach- u. Kunstwiss., Bd. 31), Nürnberg 1970, 36ff., 39f., 54, 56, 78, 81; C. FLOROS, Universale Neumenkunde, 3 Bde, Kassel 1970, bes. II, 29ff.; W. ARLT, Der Tractatus figurarum – ein Beitr. z. Musiklehre d. „ars subtilior", in: Schweizer Beitr. z. Musikwiss. I, Bern/Stuttgart 1972, 35ff.; FR. RECKOW, Art. Copula, HmT (1972); DERS., Die Copula. Über einige Zusammenhänge zw. Setzweise, Formbildung, Rhythmus u. Vortragsstil i. d. Mehrst. von Notre-Dame (Akademie d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Kl., Jg. 1972, Nr. 13), Wiesbaden 1972, 8ff.; E. REIMER, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Teil II: Kommentar u. Interpretation d. Notationslehre (BzAfMw XI), Wiesbaden 1972, 36f.; E. ROHLOFF, Die Quellenhss. z. Musiktraktat d. Johannes de Grocheio, Lpz. 1972, 34ff.; M. PFAFF, Gestalt u. Überlieferung d. gregorianischen Gesänge, in: Gesch. d. kath. Kirchenmusik, Bd. I, hg. v. K. G. Fellerer, Kassel usw. 1972, 311ff.; KL.-J. SACHS, Der Contrapunctus i. 14. u. 15. Jh. Unters. z. Terminus, z. Lehre u. z. d. Quellen (BzAfMw XIII), Wiesbaden 1974, s. Reg.

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen 1974

Punktuelle Musik

Wortfeld: punktuelle Bildungen/Gebilde, punktuelle Technik, punktuelle Form, Punktualität, Punktmusik, Musik aus Tonpunkten, Punktualismus.

I. Die Begriffsprägung punktuelle Musik erfolgte 1952 zur BENENNUNG DER SERIELLEN MUSIK der Zeit nach 1949/50; ins Wort erhoben ist zunächst primär der HÖREINDRUCK DER ISOLIERUNG DER TÖNE zu Punkten.

II. Der Ausdruck punktuelle Musik fungiert gelegentlich als Anschlußbegriff zur elektronischen Musik, vor allem aber als BRÜCKENBEGRIFF VON DER SERIELLEN MUSIK ZURÜCK ZU WEBERN; dadurch ist er geeignet, die serielle Musik geschichtlich zu legitimieren.

III. Im schlagwortartigen Gebrauch wurden mit dem Ausdruck ‚punktuell' auch ANDERE ARTEN VON MUSIK gekennzeichnet, und überhaupt ist eine UNSICHERHEIT in bezug auf seinen Anwendungsbereich zu konstatieren.

IV. Mit dem Aufkommen der Gruppenkomposition (1953/54) wird die punktuell genannte Musik zu einer ART DER SERIELLEN MUSIK, der frühseriellen Art, die, als Vorstufe der Gruppentechnik, dieser gegenübergestellt wird. Wortverbindungen wie punktuelle serielle Musik präzisieren diesen Sachbezug.

V. Punktuelle Musik benennt, in terminologischer Fixierung, den Ton der Musik als Ton-‚Punkt', nämlich als SCHNITTPUNKT VON ELEMENTREIHEN der seriell organisierten Musik. Die musikalische Bedeutung der Ausdrücke Punkt und punktuell stimmt hier überein mit der mathematischen Bedeutung beider Ausdrücke.

Anhang. Der in musikalischen Zusammenhängen verwendete Ausdruck punktuell bei Hegel und Husserl bildet für das Begriffswort punktuelle Musik keinen PHILOSOPHISCHEN HINTERGRUND.

I. Gebildet und erstmals gebraucht wurde der Ausdruck punktuelle Musik von H. Eimert in seinem Referat zu Vorführungen der Musique concrète bei den Darmstädter Ferienkursen am 21.7.1952 zur BENENNUNG DER SERIELLEN MUSIK nach 1949/50 (namentlich der Sonate für zwei Klaviere von K. Goeyvaerts, des *Kreuzspiels* von K. Stockhausen, der *Polyphonie X* und der *Structures I* von P. Boulez):

...die vom Material her vollständig durchorganisierte Musik, die immer stärker in den Vordergrund tritt... Überall wo Sie diese eigentümliche punktuelle Musik hören...

K. Stockhausen bestätigt die Bildung des Ausdrucks punktuelle Musik durch Eimert:

...das ‚Kreuzspiel', eine ‚punktuelle' Musik, wie Eimert sie damals taufte (*Texte* I, 222).

Der undefiniert und zunächst beiläufig als Beschreibungswort für den Höreindruck gebrauchte Ausdruck punktuelle Musik wurde rasch zu einem Schlagwort:

H. Eimert, *Bericht über den Stand der elektronischen Musik*, NWDR Köln, 10.6.1954: Ich habe vor zwei Jahren bei den Darmstädter Ferienkursen zum ersten Mal auf die spezifische Bedeutung Anton Weberns hingewiesen, und meine damals ganz beiläufig gemachte und gemeinte Formulierung von der ‚punktuellen Musik' ist dann sehr rasch zu einem Schlagwort geworden.

Ins Wort erhoben ist im Ausdruck punktuell zunächst primär der HÖREINDRUCK DER ISOLIERUNG DER TÖNE zu Punkten:

H. Eimert in der *Kölnischen Rundschau* vom 28.5.1953 über Stockhausens *Kontra-Punkte*: Was man hört, ist eine nun erheblich dichter gewordene ‚Punktmusik', ein Spannungsfeld von Tönen, die zunächst isoliert erscheinen und sich dann zu einem stehenden Gebilde... zusammenfügen;
J. Häusler 1969: Das Hörbild der punktuellen Musik ist durch die Abfolge von meist kurztönigen Klangereignissen gekennzeichnet... (52);
U. Dibelius 1966 über Stockhausens *Kreuzspiel*: ...die schlüssige Figuration des Technischen löst sich in ein scheinbar beziehungsloses Miteinander klingender Elemente auf, in Klang-Punkte... Tonpunkte... Isolation des einzelnen [Tonpunktes]... Mosaik aus Tonpunkten (94ff.);
K. Stockhausen in: U. Stürzbecher 1971: Das *Kreuzspiel* ist ‚punktuell' insofern, als hier „die einzelnen Töne nur noch als isolierte Phänomene betrachtet werden können" (59).

II. Der Ausdruck punktuelle Musik fungiert einerseits gelegentlich als (vager) Anschlußbegriff zur elektronischen Musik:

H. Eimert, Referat Darmstadt 21.7.1952: ...überall, wo Sie solche [punktuelle] Musik hören, ergibt sich fast automatisch der Anschluß an die elektronischen Möglichkeiten;
K. H. Ruppel in: *Die Welt* vom 30.5.1953 über Stockhausens *Kontra-Punkte*: Die Klangdarstellung dieses ...‚punktuellen' Gebildes ist dem Wesen der elektronischen Musik viel gemäßer als dem der normalen Instrumente...;
W. Friedländer 1952 in: Wörner 1963: ‚Punktuelle' Musik ist historisch unmittelbar aus der Zwölftonmusik abzuleiten... Historisch ableitbar ist sogar noch die nächste aus der ‚punktuellen' Musik sich ergebende Stufe: die elektronische Musik (126f.).

Andererseits dient er häufig als BRÜCKENBEGRIFF VON DER SERIELLEN MUSIK ZURÜCK ZU WEBERN. Anfangs und auch noch 1955 sprach Eimert von Webern als „Vorläufer" der punktuellen Musik:

Referat vom 21.7.1952: ...überall wo Sie diese eigentümliche punktuelle Musik hören, ist der Geist Weberns gegenwärtig, der ja die Idee der total durchorganisierten Musikmaterie vorgeprägt hat;
Referat vom 4.6.1955: im Sinne „des geistigen Zusammenhangs einer Entwicklung" war Webern „ein Vorläufer der ‚punktuellen Musik' und der elektronischen Musik".

Auch Stockhausen sieht in Webern den Anknüpfungspunkt für die Musik mit „isolierten Klangereignissen":

K. Stockhausen in: U. Stürzbecher 1971: Wie ich [mit dem *Kreuzspiel*] darauf kam, die Klänge bis zu Tonpunkten zu isolieren? Nun, das ergibt sich ganz logisch, meine ich, als Entwicklung aus Weberns Musik. Die kleinsten Fragmente, mit denen er konstruierte, waren zweitönige Gebilde, Intervalle. Der nächste Schritt war einfach: Musik machen mit einzelnen Tönen, mit isolierten Klangereignissen (59).

Doch schon 1953 bezog Eimert den Ausdruck punktuelle Musik auch auf Webern selbst. In den Briefen vom 5.1.1970 und 1.9.1971 an den Verf. schrieb Eimert über seinen (unpublizierten und als Ms. nicht auffindbaren) Vortrag innerhalb des „Einleitenden Gesprächs" zum Webern-Abend in Darmstadt am 23.7.1953, er habe dort „zur näheren musikalischen Charakterisierung [Weberns] mehrfach von ‚punktuell', ‚punktueller Technik' und ‚punktueller Musik' gesprochen".

Und dies sei „der richtige Augenblick der historischen ‚Zündung'" für den Begriff ‚punktuell' gewesen; „in den nächsten Tagen (ging) die ‚punktuelle Musik' wie ein Lauffeuer durch die Presse".

H. Eimert in der *Kölnischen Rundschau* vom 30.5.1953 über Weberns Quartett op. 22: ... in dem Schönbergs System bis an jene Grenze weitergeführt ist, an der nur noch das kompositorische Einzelelement Bedeutung hat. Hier beginnt jene aus Resten destillierte ‚Punktmusik', die sich einige der jüngsten Komponisten zum Vorbild genommen haben.

Auch in Hinsicht auf Webern bezieht sich die Benennung ‚punktuell' primär auf die ‚Isolierung der Töne':

H. Eimert, Einführung in Stockhausens *Schlagquartett* (1952) bei dessen Aufführung in der Münchner Musica viva am 23.3.1953: Über Schönberg hinaus führt die Technik Anton Weberns, der zum ersten Mal die Töne aus ihrem melodischen und affektiven Zusammenhang herauslöst und in ‚punktuellen' Bildungen isoliert hat... Entscheidend für die Struktur des Tonsatzes wird [bei Stockhausen] ... die Auswertung der Oktavlagen, die schon Webern zu weiträumigen ‚punktuellen' Bildungen führte; ders., *Wege zur elektronischen Musik*, Vortrag im NWDR Hamburg am 16.11.1954: Webern hat den musikalischen Vorgang immer mehr ausgespart, bis der Einzelton in seiner extremen Isolierung übrig blieb.

Indem der Ausdruck punktuelle Musik von der frühseriellen Musik her auf Webern projiziert wird, fungiert er als Begriff für historische Kontinuität, als Brückenschlags-, Traditions-, Rechtfertigungsbegriff; zwischen serieller Musik und Webern austauschbar, soll er die serielle Musik als Webern-Nachfolge legitimieren.

III. Aufgrund seiner undefinierten Einführung, seiner Beziehung primär auf den Höreindruck und seines schlagwortartigen Gebrauchs wurde der Ausdruck ‚punktuell' auch auf ANDERE ARTEN VON MUSIK (außerhalb der frühseriellen Musik und Weberns Kompositionen mit Reihen) angewandt. Nach H. Eimert (1964, 12 u. 35) sind schon Weberns frühe Werke (z. B. op. 9 und 10) gekennzeichnet durch „Punktualität". J. Häusler (1969) bezieht seinen Ausdruck ‚Punktualismus' u. a. auch auf die *Variations* von J. Cage (142: „extremer Punktualismus"), auf L. Dallapiccolas Werke ab 1955 (151: „das Klangbild nähert sich dem Punktualismus"), E. Křenek (257: „Nachwebernscher Punktualismus splittert das Klangbild auf"), B. Maderna (275: „Sprache zum äußersten Punktualismus aufgespalten"). U. Dibelius (1966, 154) gebraucht das Wort ‚punktuell' u. a. auch für L. Nonos *Il canto sospeso*.

Hierzu Nono in: Pauli 1971: Ich habe darin einen neuen Chorstil entwickelt, erstmals die Wörter aufgeteilt in Silben, oft nur in einzelne Laute... Nun hatten Kritiker und Interpreten sich gerade so schön an das punktuelle Komponieren gewöhnt: also sahen sie in meiner Textbehandlung ein weiteres Element der Isolierung akustischer Ereignisse... (112).

Die UNSICHERHEIT in bezug auf den Anwendungsbereich des Wortes punktuell kann in Blick auf O. Messiaens Klavierstück *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) verdeutlicht werden. Die Angabe K. H. Wörners (1963, 49) und U. Dibelius' (1966, 94), Eimert habe die Bezeichnung punktuell 1952 bzw. schon 1951 zuerst für diese Etüde gebraucht, bestreitet Eimert (Briefe vom 1.9.1971 und 15.1.1972), zumal „das Stück ja keine punktuellen Merkmale aufweist". Stockhausen exemplifiziert den Begriff des Punktuellen gerade auch an dieser Etüde:

K. Stockhausen in: Wörner 1963: Punktuell – Warum? Man hört lauter einzelne Töne, die fast für sich hätten bestehen können, wie in einem Klangmosaik... Konfiguration, die es nicht mehr auf Gestalten abgesehen hat..., sondern auf Punkte, die... weit auseinander gehalten individuell formuliert sind (49).

H. Kirchmeyer/H. W. Schmidt (1970) klammern Messiaens Etüde aus der (hier mit „punktuellem Serialismus" gleichgesetzten) punktuellen Musik aus:

Der punktuelle Serialismus ist an der prinzipiellen Unterschiedenheit bewußt abgetrennter Einzeltöne zu erkennen, während vergleichsweise in der Messiaenschen Fassung ein Ton immer seine einmal festgelegte Qualität beibehält...; in der punktuellen Musik dagegen müßte der Ton wenigstens einen einzigen dieser Parameter ändern (152).

IV. Der anfangs generell auf die serielle Musik bezogene Begriff punktuelle Musik umfaßt mit dem Aufkommen der statistisch verfahrenden Gruppentechnik nur noch eine ART DER SERIELLEN MUSIK, die frühserielle Art, die als Vorstufe der Gruppen-Komposition angesehen und dieser gegenübergestellt wird.

H. Eimert 1964: Aus den Punkten sind inzwischen Punktscharen geworden, Gruppen (35); ders., *Wege zur elektronischen Musik*, Vortrag im NWDR Hamburg am 16.11.1954: Diese ganze Gruppentechnik und -statistik... ist gewissermaßen durch die Isolierstation Webern... hindurchgegangen; H.-K. Metzger 1959: Mit dem „Begriff des Punktuellen" ist gemeint „ein in der Weise die einzelnen Elemente isolierendes Komponieren, daß ihre Beziehungen und Proportionen aufgefaßt werden können; den Gegenpol dazu bezeichnet der Begriff des Statistischen, der an einem Komponieren gebildet wird, dessen Komplexität eben kein punktuelles Auffassen jener einzelnen Elemente mehr verstattet... (45); K. Boehmer 1967: Punktuell bezeichnet „eine Gattung serieller Musik, deren formale Prozesse vorwiegend von Tonpunkt zu Tonpunkt sich vollziehen", – im Unterschied zur ‚Gruppe': als solche „bezeichnet man Strukturen, deren Elemente in einem oder mehreren Parametern nach übergeordneten, einheitlichen Kriterien definiert sind, und die hierdurch als Mengen konzipiert werden" (205 f.).

In bezug auf sein eigenes Schaffen konstatiert Stockhausen 1961 (*Texte* I, 228 ff.) „Typen von Form-Genese" (in denen jeweils eine Art von Form-Genese vorherrscht) und als ersten Typus die „‚Punktuelle Form'-Genese" (*Kreuzspiel* 1951 bis *Kontra-Punkte* 1952/53):

In der Genese punktueller Formen versuchte ich eine Gleichberechtigung aller individuellen Momente herzustellen – der Einzeltöne mit ihren unterschiedlichen Eigenschaften.

Und es folgt die „‚Gruppen-Form'-Genese" (*Klavierstücke I–IV* 1952/53 bis *Gruppen für 3 Orchester* 1955/57):

In der Genese von Gruppen-Formen versuchte ich, Gleichberechtigung in höher organisierten Organismen mit charakteristischen Gruppenbindungen zu komponieren.

Punktuelle Komposition und Gruppen-Komposition verhalten sich nach Stockhausen (1953, *Texte* I, 58) zueinander wie „*detaillierte ‚mikroskopische' Anordnung und übergeordnete ‚makroskopische' Formvorstellung*" und sind „zwei Extremstellungen, zwischen denen die notwendige Übereinkunft gefunden werden muß".
Die Präzisierung auf eine Art der seriellen Musik gewinnt das Wort punktuell besonders in Verbindung mit anderen Begriffen, etwa – so R. Stephan 1967 – in der Gegenüberstellung punktuelle serielle Musik (Prädetermination der Toneigenschaften und -beziehungen durch Elementreihen) und statistisch serielle Musik (Prädetermination der Gruppeneigenschaften und -beziehungen durch Reihen). H. Kirchmeyer und H. W. Schmidt (1970, 150 f.) treffen die gleiche Unterscheidung durch die Ausdrücke Punktueller Serialismus:

Jeder Ton erscheint isoliert und wird lediglich von einer übergeordneten Reihe im Gleichgewicht gehalten. Der Ton ist nichts mehr als ein prädisponierter Punkt, der sich von den anderen Punkten streng abzuheben hat;

und Gruppenserialismus:

Die Punktformationen können in Gruppengebilde zusammengeschlossen werden, indem man mehrere Punkte unter einen Oberbegriff bringt...

V. In terminologischer Fixierung bezieht sich die Benennung punktuelle Musik auf den Ton der seriell organisierten Musik als Ton-,Punkt', nämlich als SCHNITTPUNKT VON ELEMENTREIHEN, d.h. Reihen, welche die Elemente des Tones (seine Eigenschaften, Parameter: Dauer, Höhe, Stärke, Farbe usw.) erfassen und welche, indem sie – sich schneidend – in einem Punkt zusammentreffen, den Ton entstehen lassen. Im Ausdruck ,punktuelle serielle Musik' bezieht sich ,seriell' auf Idee und Technik der Prädetermination des Tonsatzes aus Elementreihen und ,punktuell' auf die Konsequenzen der Prädetermination in bezug auf den Ton, im Streben nach Gleichberechtigung, Widerspruchslosigkeit und Beziehungsreichtum seiner Eigenschaften. Diese Bedeutung des Begriffsworts punktuell ist am besten aus K. Stockhausens *Texten* zu erschließen, und zwar schon seit dem in „Paris 1952" geschriebenen Text *Situation des Handwerks (Kriterien der punktuellen Musik)*, wenn auch H. Eimert vermerkte (Brief vom 5.1.1970), der Untertitel sei „offensichtlich für den Druck 1963 hinzugefügt worden":

„Der ordnende Geist setzt also beim einzelnen Ton an", der in „durchgeordneter Musik" als „das Einzelne bereits alle Ordnungskriterien in sich trägt – und zwar widerspruchslos –, die dem ganzen Werk zu eigen sind". Es sind die „*Dimensionen* [Parameter], die im Zusammenwirken einen Ton ausmachen. ,Ordnen von Tönen' heißt also: Ableiten der Ordnungsprinzipien [Reihen] für diese Dimensionen [aus einer ,Werkidee'], wobei jedes Ordnungsprinzip als einzelnes auf die anderen drei nach einem für alle vier gültigen übergeordneten Prinzip bezogen ist... Im Zusammenwirken der Ordnungsprinzipien für Dauern, Höhen, Stärkegrade und Klangfarben entstehen erst die Töne" (*Texte* I, 20f.).

Der Punkt als Schnittpunkt von Elementreihen entspricht der mathematischen Definition von Punkt, und punktuell im Ausdruck punktuelle Musik ist analog der mathematischen Bedeutung von punktuell:

W.M. Stroh in: Eggebrecht 1973: In allgemeinen mathematischen Räumen (wie Flächen, Mannigfaltigkeiten), in denen der Begriff der Dimension durch den des Parameters ersetzt ist (Parameter ist dann mathematisch gesehen eine Verallgemeinerung von Dimension), ist ein ,Punkt' durch je eine Zahl pro Parameter eindeutig charakterisiert, so daß man unter ,Punkt' einen Ausdruck von so vielen Zahlen versteht, wie es Parameter gibt. Diese Bestimmung von ,Punkt' ist mit der seriellen von ,Tonpunkt' identisch: jeder Tonpunkt ist durch so viele Größen (Zahlen. Buchstaben usw.) festgelegt, wie es insgesamt musikalisch relevante Parameter gibt. Mathematisch gesehen stimmt also nicht nur der Ausdruck ,punktuell' und ,Parameter' jeweils für sich genommen, sondern beide stimmen auch musikalisch genau zusammen, wie sie es mathematisch tun; oder noch schärfer ausgedrückt: der strenge Punkt-Begriff setzt den Parameter-Begriff voraus, und umgekehrt führt der Parameter-Begriff auf den so definierten Punkt-Begriff.

Bei der seriellen Musik benennt das Wort punktuell also nicht nur einen Höreindruck, sondern zugleich ein essentiell intendiertes kompositorisches Phänomen, während die Verwendung des Wortes punktuell für Weberns Musik (und damit der im Zeichen dieses Wortes vollzogene Brückenschlag von der seriellen Musik zu Webern) primär vom (seriell orientierten) Höreindruck her erfolgte und, entsprechend der unreflektierten Einführung (Höreindruck der Töne-,Isolation') und schlagwortartigen Verbreitung des Ausdrucks punktuelle Musik, Weberns Intention des intervallischen Komponierens nicht adäquat ist.

*

Anhang: In seinen *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik* (1964, bes. 26ff.) versucht Eimert, dem Begriff der punktuellen Musik durch Verweise auf Hegel und Husserl einen PHILOSOPHISCHEN HINTERGRUND zu geben.

Hegel, *Ästhetik*: Die Zeit aber... ist nicht wie der Raum das positive Nebeneinanderbestehen, sondern im Gegenteil die *negative* Äußerlichkeit: als aufgehobenes Außereinander das Punktuelle und als negative Tätigkeit das Aufheben *dieses* Zeitpunktes zu einem anderen, der sich gleichfalls aufhebt, zu einem anderen wird usf. usf. (ed. Bassenge II, 283).

Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1905): Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt, und das jeweilige Vorangehende wandelt sich in ein Vergangen. Also höre ich jeweils nur die aktuelle Phase des Tones, und die Objektivität des ganzen dauernden Tones konstituiert sich in einem Aktkontinuum, das zu einem Teil Erinnerung, zu einem kleinsten, punktuellen Teil Wahrnehmung und zu einem weiteren Teil Erwartung ist (ed. M. Heidegger 19).

Bezieht sich bei Hegel das „Punktuelle" auf den Ton als solchen, den Zeitpunkt („Jetzt") als die sich selbst aufhebende Bewegung eines Körpers, so bezeichnet Husserl als „punktuell" einen Teil (Zeitpunkt, Phase, Jetzt) der sich als Aktkontinuum konstituierenden Tondauer, und zwar jenen kleinsten Teil, der als wahrgenommener jeweils aktuell ist. In Husserls Ton als Ablaufsphänomen ist das Moment, das der Begriff punktuelle Musik originär und primär benennt, nämlich die Isolation der Zeitpunkte, gerade das, was es beim Ton nicht gibt („da eine punktuelle Phase niemals für sich sein kann", ebenda 40). Und bei Hegel ist das ,Punktuelle' am Ton dasjenige am Material der Musik, das sie als Negation der realen Räumlichkeit erscheinen läßt (wodurch das Material der Musik „zum Tönen der subjektiven Innerlichkeit" fähig ist); der Ton wird zum Ton der Musik aber erst durch die „Relation zu anderen Tönen" (II, 292).

*

Lit.: H. EIMERT, Briefe an d. Verf. vom 5.1.1970; 1.9.1971; 15.1.1972; ungedruckte Referate: Referat zu Vorführungen d. Musique concrète bei d. Darmstädter Ferienkursen, 21.7.1952; Bericht über d. Stand d. elektronischen Musik, Mus. Nachtprogramm d. NWDR Köln, 10.6.1954; Wege z. elektronischen Musik, NWDR Hamburg, 16.11.1954; Elektronische Musik, Referat Darmstadt, 4.6.1955; H.-K. METZGER, Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik, in: die Reihe V, 1959; K. STOCKHAUSEN, Texte I–III, Köln 1963, 1964, 1971; K.H. WÖRNER, Karlheinz Stockhausen, Werk u. Wollen 1950–1962 (Kontrapunkte VI), 1963; H. EIMERT, Grundlagen d. mus. Reihentechnik, Wien 1964; U. DIBELIUS, Moderne Musik 1945–1965, München 1966; K. BOEHMER, Zur Theorie d. offenen Form in d. Neuen Musik, Darmstadt 1967; R. STEPHAN, Art. Serielle Musik, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967; J. HÄUSLER, Musik im 20. Jh. Von Schönberg zu Penderecki, Bremen 1969; H. KIRCHMEYER u. H.W. SCHMIDT, Aufbruch d. jungen Generation. Von Webern bis Stockhausen (Die Garbe, Musikkunde IV), Köln 1970; H. PAULI, Für wen komponieren Sie eigentlich?, Frankfurt a.M. 1971; U. STÜRZBECHER, Werkstattgespräche mit Komponisten, Köln 1971; H.H. EGGEBRECHT, Punktuelle Musik, in: Zur Terminologie d. Musik im 20. Jh. (Zweites Colloquium d. Walcker-Stiftung, Veröff. d. Walcker-Stiftung f. musikwiss. Forschung, Heft 5), Stuttgart 1973.

Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br. 1972

Quodlibet

Im folgenden Beitrag werden neben dem Begriffswort Quodlibet auch die wichtigsten vergleichbaren Bezeichnungen anderer Sprachen behandelt, wie Cento, Ensalada, Fricassée, Medley, Messanza, Misticanza, Pasticcio, Pastiche und Potpourri (I. (4) und III.).

Quodlibet (vereinzelt auch irrtümlich als Quotlibet, wieviel man will, geschrieben); seit dem frühen 16. Jh. dtsch. Lehnwort von mittellat. quodlibet (aus lat. quod und libet, was [auch immer] beliebt), welches wohl in der zweiten Hälfte des 13. Jh. als Bezeichnungsfragment von Prägungen wie disputatio de quolibet (seit Anfang des 13. Jh.) entstanden ist; im Franz. wurde Anfang des 16. Jh. das Lehnwort quolibet als Inbegriff von Spitzfindigkeit und Wortklauberei sowie als abfällige Bezeichnung eines Witzes übernommen; 1544 ist Quodlibet erstmals als mus. Begriffswort belegbar;
Cento, lat. Flickwerk, von griech. ὁ κέντρων, das aus Lappen und Flicken Zusammengesetzte, auch im übertragenen Sinne in der Poetik; seit 1791 im Franz. als Synonym der mus. Bezeichnung Pasticcio nachweisbar;
Ensalda, span., port. und katalanisch, gleichbedeutend mit salada (von lat. sal), Salat, Mischung; in bezug auf Lied und Gesang seit 1510 belegt;
Fricassée, franz., vom Verb fricasser (möglicherweise aus frire, braten, und casser, zerbrechen), seit dem 15. Jh. Ragout, seit dem 16. Jh. allgemein Mischung, auch vereinzelt als Buchtitel (*Friquassée Crotestyllonnée*, Rouen 1604); als mus. Bezeichnung von 1531 bis gegen Ende des 16. Jh. gebräuchlich;
Medley, engl., von mittellat. misculata und altfranz. meslée, vermischt; seit dem 12. Jh. in der Bedeutung Kampf (‚Handgemenge'), seit dem 15. Jh. allgemein Mischung, Durcheinander; als mus. Bezeichnung seit Mitte des 18. Jh. bekannt;
Messanza, Misticanza (Mesticanza), Mescolanza, ital., Mischung, Vermengung, von den Verben mestare, mesticare, mescolare; seit 1619 vereinzelt als wohl irrtümliche mus. Bezeichnungen in der Bedeutung Quodlibet angeführt;
Pasticcio, ital., Pastete, Mischmasch, von lat. pasticus, gemästet; als Ausdruck der Malerei schriftlich erstmals in G. Bagliones *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti* (Rom [1642] ²1649, 158) belegbar; davon seit Ende des 17. Jh. abgeleitet franz. Pastiche; seit der Mitte des 18. Jh. als mus. Begriffe aufweisbar und seit 1799 in der Literatur als Bezeichnung einer ernsthaften Stilübung oder im Sinne von Plagiat und Parodie gebräuchlich;
Potpourri, franz., aus pot und pourrir, ‚verfaulter Topf', Ragout, Durcheinander; seit Mitte des 16. Jh. als Lehnübers. des span. olla podrida nachweisbar; ab 1587 übertragen in der Bedeutung Mischung, beliebige Zusammenstellung gebräuchlich; seit Ende des 17. Jh. auch Ausdruck für Duftmischung und gegen Ende des 18. Jh. als mus. Bezeichnung übernommen.

I. Für den Gebrauch des mus. Begriffswortes Quodlibet ist von 1544 bis um 1750 im deutschsprachigen Raum die Zusammenstellung von heterogenen Elementen zum Zweck der Belustigung und der Unterhaltung ausschlaggebend.
(1) Das mus. Begriffsverständnis wird Anfang des 16. Jh. vorbereitet von der umgangssprachlichen Bedeutung Durcheinander, Mischmasch.
(2) Seit 1544 verweist die Satzbezeichnung Quodlibet auf das Merkmal der ungeordneten Vielfalt in unterschiedlichen kompositorischen oder poetischen Verfahren.
(3) Im musiktheor. Schrifttum wird demgegenüber im Zusammenhang mit dem Terminus Quodlibet einseitig das Verfahren der simultanen oder sukzessiven Kombination von vollständigen oder fragmentarischen Liedzitaten tradiert.
(4) Dem Ausdruck Quodlibet entsprechen außerhalb des deutschsprachigen Raumes andere Bezeichnungen, wie (a) im iberischen Sprachgebiet Ensalada, (b) in Frankreich Fricassée, (c) sowie die ital. Begriffswörter Messanza, Misticanza und Mescolanza.

II. Um die Mitte des 18. Jh. ist ein Nachlassen des Wortgebrauchs von Quodlibet als musikalischer Satzbezeichnung zu beobachten.
(1) Wohl beeinflußt vom mus. Sprachgebrauch, wird Quodlibet im 18. Jh. als Bezeichnung von Scherzgedichten gebräuchlich.
(2) Der mus. Begriff erfährt zu Beginn des 18. Jh. eine Abwertung.
(3) Vereinzelt ist in der ersten Hälfte des 19. Jh. eine Verbindung mit Opernparodien erkennbar.

III. Seit der Mitte des 18. Jh. treten andere Begriffswörter zur Bezeichnung eines Werkes, das aus ursprünglich nicht zusammengehörigen Elementen fremder Kompositionen besteht, in den Vordergrund, wie
(1) Pasticcio und Pastiche,
(2) Cento,
(3) Potpourri sowie
(4) Medley.

I. Für den Gebrauch des mus. Begriffswortes Quodlibet ist von 1544 bis um 1750 im deutschsprachigen Raum die Zusammenstellung von heterogenen Elementen zum Zweck der Belustigung und der Unterhaltung ausschlaggebend.
Das Verhältnis jedoch, das zwischen der abendländischen Kunstmusik und den Produkten und Formen des nicht-artifiziellen Musizierens besteht, spiegelt sich auch im Bereich ihrer begrifflichen Benennung und Erfassung. Bezeichnungen wie Quodlibet, die der unterhaltenden Musik zugehören, erreichen selten fachsprachliche Dignität. Zudem werden sie nur ansatzweise begrifflich reflektiert und bleiben ihrer umgangssprachlichen Herkunft eng verbunden. Das mag erklären, warum der Ausdruck Quodlibet über weite Zeitabschnitte hinweg nur bezeichnungsgeschichtlich, nicht aber terminologiegeschichtlich zu erfassen ist.
Erschwert wird eine Nachzeichnung des Begriffsverständnisses auch durch gelegentliche Überkreuzungen des lat. vokabularen Wortgebrauchs mit der mus. Kennzeichnungsfunktion. So dürfte beispielsweise die Titelgebung *Missa quodlibetica*, wie sie sich beispielsweise bei J. Vaet (vor 1567) und bei Ch. Luython (in: *Liber primus missarum*, Prag 1609) belegen läßt, eher in der Bedeutung ‚Missa sine nomine' zu verstehen sein als in Hinblick auf zitiertes, kombiniertes oder parodiertes Material (vgl. Rogge 1965, 24, Anm. 27).

(1) Das mus. Begriffsverständnis von Quodlibet wird Anfang des 16. Jh. vorbereitet von der umgangssprachlichen Bedeutung Durcheinander, Mischmasch.
Der außermus. Gebrauch, der sich im deutschsprachigen Raum bis ins 20. Jh. erhält (vgl. die Belege im GrimmW, Bd. VII, Lpz. 1859, 2384 ff., u. bei Rogge 1965, 17, Anm. 35), geht wohl aus der scholastischen Prägung disputatio oder quaestio de quolibet hervor und hängt eng mit der Entwicklung der improvisierten Streitgespräche zusammen. In Frankreich bezeichneten der Ausdruck disputatio de quolibet und die Abkürzung quodlibet seit dem 13. Jh. eine spezielle Form der universitären und besonders in der theologischen Fakultät üblichen Prüfung oder Zeremonie, in der im Unterschied zu den disputationes ordinariae jeder Teilnehmer den Kandidaten über Thesen aus dem gesamten Wissensgebiet des Fachs befragen konnte. Mit der Übernahme von Sache und Begriff in den deutschsprachigen Raum im Gefolge der Universitätsgründungen um die Mitte des 14. Jh. verlor die Prägung ihre akademisch-würdevolle Konnotation. Der ursprüngliche Begriffsinhalt veränderte sich, da schon gegen Ende des 14. Jh. bei diesem öffentlichen Zeremoniell Scherzfragen und parodierende Anspielungen zugelassen wurden, um dem nachlassenden Interesse an dieser universitären Einrichtung entgegenzuwirken. Anfang des 16. Jh. wurde dann der Ausdruck umgangssprachlich aufgenommen und davon ausgehend mit den Konnotationen des beliebig und unzusammenhängend Zusammengestellten, aber auch des Scherzhaften verbunden.
In Deutschland läßt sich die Bezeichnung in der Schreibweise Quotlibet (wieviel man will) und in der übertragenen Bedeutung wohl erstmals bei Hans Sachs nachweisen. Eine 1529 datierte Auflistung von 78 unzusammenhängenden, nur durch den Reim und die stereotype Einleitung „Was sol ein..." verbundenen Versen trägt die Überschrift *Ein qüotlibet. In des münichs langem thon* (*Die Fabeln u. Schwänke in d. Meistergesängen*, hg. von E. Goetze u. C. Drescher, Halle 1900, 43 ff., als Bd. III der Ausg. *Sämtliche Fabeln u. Schwänke von Hans Sachs*). An der Fragekonstruktion, die dem Muster „Was sol ein singer, der nicht singt" folgt, ist erkennbar, daß Sachs mit dem Titel wohl noch bewußt an die pseudogelehrten Scherzdisputationen anspielt.
Die Assoziation an die Herkunft des Begriffs hat sich schon in der zweiten Hälfte des 16. Jh. im ersten Wörterbucheintrag vollständig verloren:

S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius* (Augsburg 1571): *Quodlibet*, ...ein zusam geklaubt ding/ es sey was es wöl/ das sich doch nindert oder wenig zusamen gattet. Ein durch einander misch mäsch (ed. E. Öhmann, in: *Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors*, Bd. XI, Helsinki 1936, 344 b).

(2) Seit 1544 verweist die Bezeichnung Quodlibet in Satzüberschriften auf das Merkmal der intendiert ungeordneten Vielfalt zum Zwecke der Belustigung im Zusammenhang mit unterschiedlichen kompositorischen oder poetischen Verfahren.
Erstmalig belegbar ist der Ausdruck Quodlibet im Titel und als Kennzeichnung von 12 der 25 Stücke in W. Schmeltzls Liedersammlung, die für den Musikunterricht des Wiener Schottenstifts bestimmt war. Die betreffenden Titel werden hier nach dem Reg. der Tenorstimme zitiert:

Guter/ seltzamer/ vnd künstreicher teutscher Gesang/ sonderlich ettliche Künstliche Quodlibet/ Schlacht/ vnd der gleichen/ mit vier oder fünff stimmen/ biß her/ im truck nicht gesehen (Nürnberg 1544):
VI Ein Quodlibet/ Der Pfarr von Nesselbach/ N. Schnellinger/ furt jede stimm jren eigen Text.
VII Quodlibet/ Vnd wer das elend bawen will/ fürt yede stymm jren eygen Text.
VIII Quodlibet/ Wöll wir aber heben an. fürt yede stymm jren eigen Text.
IX Ein Guckguck/ Quodlibet.
X Quodlibet/ Wann ander schlaffen/ fürt yede stymm jren eygen Text.

XI Quodlibet/ Von edler art. fürt yede stimm jren eigen Text.
XII Quodlibet/ Schlemmer/ vnd Prasser.
XIIII Quodlibet/ Da truncken sie die liebe lange nacht.
XVII Seck/ Meuß/ vnd Katzen. ein quodlibet.
XIX Wach auff/ ein Quodlibet.
XX Zum Bier/ Quodlibet.
XXI Von Secken. Quodlibet.

Schmeltzls Wortgebrauch ist allerdings in zweifacher Hinsicht uneinheitlich. Erstens bezeichnet der Ausdruck Quodlibet Sätze mit unterschiedlichen Eigenarten: so wendet Schmeltzl das Begriffswort zum einen auf zwei anon. Stücke (XVII und XXI) an, die mit ihrem monoton aufzählenden Text der literaturgeschichtlichen Gattung der Priamel angehören; zum anderen kennzeichnet er damit aber auch Sätze, die aus schon bekannten Liedern zusammengesetzt sind, wie das einzige aus vier verschiedenen, vollständigen Gesängen horizontal kombinierte Stück (X), wie ferner die aus unterschiedlichen Fragmenten sukzessiv wie simultan zusammengesetzten Stücke und wie letztlich auch jene, die in allen Stimmen die gleiche Abfolge unterschiedlicher Liedzitate aufweisen. Zweitens aber ist diese uneinheitliche Kennzeichnung nicht eindeutig durchgehalten. So finden sich bei Schmeltzl aufzählende Priameln, die im Register nicht das Beiwort Quodlibet führen, aber gleichwohl demselben Prinzip gehorchen wie die Nummern XVII und XXI. Die Texte von zwei dieser ungekennzeichneten Priameln („III Von Dauben/ Neulicher zeit" und „XV Von Eyrn") begegnen bezeichnenderweise denn auch gegen 1575 in einer von 1529 bis 1579 geschriebenen Liederhs. mit den Überschriften „Ein quodlibet von dauben" und „Quodlibet von eyern" (vgl. J. Kmetz, *Die Hss. d. Universitätsbibl. Basel. Katalog d. Musikhss. d. 16. Jh. Quellenkritische u. historische Unters.*, Basel 1988, 310). Der von Schmeltzl häufig beigefügte Hinweis auf die Tatsache, daß ‚jede Stimme ihren eigenen Text führe', läßt darauf schließen, daß die Kennzeichnung der aus Zitaten zusammengesetzten Stücke mit dem Wort Quodlibet — im Unterschied zu den Priameln — nicht selbstverständlich war und einer Erklärung bedurfte.

Zwar lassen sich nach Schmeltzls Sammlung im 16. Jh. nur sehr vereinzelt Belege für die Satzbezeichnung Quodlibet finden; so erwähnt A. Göhler in seinem *Verz. d. in d. Frankfurter u. Leipziger Messkatalogen d. Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien* (Lpz. 1902, Teil I, 49) noch die Ankündigung einer fünfstimmigen Sammlung *Quodlibeta* von N. Zangius (Köln 1596). Doch S. Roths *Teutscher Dictionarius* (Augsburg 1571) verzeichnet die mus. Bedeutung sogar noch vor dem im letzten Abschn. zit. umgangssprachlichen Gebrauch, so daß im 16. Jh. von einem geläufigen mus. Begriffsverständnis ausgegangen werden kann:

Quodlibet, Ein Gsang von mannicherley zusam geklaubten Liedern oder Texten/ da keins auff das ander geht (ed. E. Öhmann, in: *Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors*, Bd. XI, Helsinki 1936, 344 b).

Während die Bezeichnung Quodlibet für priamelartige Lieder seit dem Ende des 16. Jh. ungebräuchlich wird, ist das Begriffswort noch bis ins 17. Jh. insbesondere im Schaffen Francks als gebräuchliche Satzbezeichnung für die aus textlichen oder mus. Zitaten zusammengesetzte Liedform aufweisbar:

M. Franck, *Noch ein ander Quodlibet*... (Coburg 1603); *Der Ander Theil Dtsch. Gesäng unnd Täntze mit vier Stimmen sampt beygesetzten Quodlibeten* (Coburg 1605); *Fasciculus Quodlibeticus. Neue Mus. Wercklein, darinnen d. Quodlibet*... (Coburg 1611); *Ferculum Quodlibeticum*... (Coburg 1613); *Spanneues lustiges Quodlibet, in welchem mancherley gute kurtzweilige Materia, zum Schlaff u. Wachtrunck wider allerhand Melancholische humores admodum dienlich u. bequem zu befinden*... (Coburg 1619); *Mus. Grillenvertreiber. In welchem alle Quodlibeta, so bißhero unterschiedlich in Truck außgangen, zusamen gebracht*... (Coburg 1622); auffälligerweise zieht Franck anfänglich noch den lat. Ausdruck farrago (Bettlermantel, Allerlei, Mischfutter) für die später als Quodlibet bezeichneten kompos. Produkte heran: *Farrago. Das ist: Vermischung viler Weltlichen Lieder, d. in allen Stimmen auffeinander Respondieren*... (Nürnberg 1602); alle Ausg. Francks zit. nach RISM A/I/3, 97 b ff.

Mus. Zeitvertreiber, das ist, Allerley seltzame lecherliche Vapores u. Humores, ehrliche Collation u. Schlafftrunckshossen, Quodlibet, Judenschul u. andere kurtzweilige Liedlein, dergleichen zuvorn nie also in einem Model zusammen gegossen worden... (Nürnberg 1609; zit. nach RISM B/I/1, 424); Zangius, *Lustige Neue Dtsch. Weltliche Lieder u. Quodlibeten*... (Bln 1620; zit. nach RISM A/I/9, 300 a);

J. Christenius, *Kirchen Quotlibet: In welchen d. gewöhnlichsten Psalmen u. Geistliche Lieder, des gantzen Lutherischen Gesang Buchs*... *begrieffen*... *vierstimmig contrapuncts weise also componirt* (Gera 1624; zit. nach RISM A/I/2, 118 a);

C. Farina, *Ander Theil neuer Paduanen, Gagliarden, Couranten, Franz. Arien, benebenst einem kurtzweiligen Quodlibet von allerhand seltzamen Inventionen*... *sampt etlichen Teutschen Täntzen, alles auff Violen anmutig zu gebrauchen, mit vier Stimmen* (Dresden 1627; zit. nach RISM A/I/3, 8 a).

Vereinzelt wird die Bezeichnung Quodlibet wie bei Farina erkennbar auch auf rein instrumentale Werke bezogen; so noch beispielsweise in J. Vierdancks *Capriccio auf Quodlibetische Art* (in: *Ander Theil geistlicher Concerten u. Harmonien*..., Lpz. 1641), wo der Gebrauch des Adjektivs von einer Aneinanderreihung bekannter Melodiezitate motiviert sein dürfte.

Um die Mitte des 17. Jh. geht die Kennzeichnung Quodlibet zunehmend auf witzige oder unterhaltsame szenische Schilderungen über, die gänzlich frei komponiert sein können. Das sehr weit gefaßte Begriffsverständnis der damaligen Zeit läßt jedoch weder eine exakte chronologische Trennungslinie zu, da schon Anfang des 17. Jh. zunehmend szenisch-

dramatische Elemente innerhalb der Liedkombinationen auftauchen, noch ist auch im weiteren Verlauf der Bezeichnungsgesch. immer eine strenge Scheidung zwischen mus.-textlichen Zitaten oder neukomponierter Szene zu fällen. Wichtiger ist die an diesem Wandel ablesbare Verlagerung des mus. Humors von Kombinatorik und Wiedererkennungseffekt zu einer eher der Nachahmung verpflichteten Technik. Der Ausdruck gewinnt dadurch eine veränderte Bezeichnungsfunktion. Er begegnet seit den 1640er Jahren im Zusammenhang mit klanglichen Situationsbildern, Sprachdurcheinander, Aneinanderreihungen und Aufzählungen, Buchstabier- und Grammatikscherzen. Quodlibet wird in diesem Zusammenhang vielfach in Titeln von Tafelmusik gebräuchlich (→ *Tafelmusik* III. (1)(d)):

Mus. Zeitvertreiber... (Nürnberg 1643): darin das fünfstimmige *Musica Quodlibetica vel mixta Gostiniana*, und das *Nürmbergische Quodlibet*;

Jacobus a Via, *Teutsche newe kurtzweilige Tafel Music von Gesprächen Dialogen, Quodlibeten u. andern doch erbarn einlauffenden Schnitzen u. Schnacken auff jetzt im Schwung gehende newe ital. Manier*... (Konstanz 1650; zit. nach RISM B/I/1, 527);

vgl. die Titel von J. Banwarts und J. M. Caesars Sammlungen 1652, 1682 u. 1688 (zit. in → *Tafelmusik* III. (1)(d) u. II.).

Dieser Wortgebrauch läßt sich im süddtsch. Raum noch bis in die Mitte des 18. Jh. verfolgen. So in den vier Bänden des *Ohren-vergnügenden u. Gemüthergötzenden Tafel-Confects*, dessen erste drei Sammlungen (Augsburg 1733 u. 1737) von V. Rathgeber, die vierte von C. Seyfert (Augsburg 1746) herausgegeben wurden. In allen vier sogenannten „Trachten" begegnet gehäuft die Kennzeichnung „Quodlibeticum", zudem wird ab der zweiten Sammlung der Ausdruck „kurtzweilige Sing-... Stucken" im Untertitel durch die Formulierung *Quodlibeticis, oder Tafel-Stucken* ersetzt. Als einer der letzten schriftlichen Belege für diese Bezeichnungsfunktion ist wohl das Titelblatt von zwei nach 1748 in Augsburg erschienenen kantatenartigen Kompositionen Gr. J. Werners zu sehen. Dort werden „Zwey neue und extra lustige *musicalische* Stucke" charakterisiert als „nach Art der *Quodlibete* eingerichtet" (zit. nach: H. J. Moser, *Corydon. Gesch. d. mehrstimmigen Generalbaßliedes u. d. Quodlibets im dtsch. Barock*, [Braunschweig 1933] Hildesheim ²1966, I, 88).

Bezeichnenderweise wird dieses dem umgangsmäßigen Musizieren vorbehaltene Wortverständnis nur selten in theor. Abh. angeführt, wie beispielsweise in dem von E. Neumeister stammenden Abschn. „Von *Quodlibeten*" in Chr. Fr. Hunolds Schrift *Die Allerneueste Art, Zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen* (Hbg 1722):

Man hat auch eine Art von *Quodlibeten*, welche aus allerhand Sprichwörtern, *Facetien*, und andern lustigen Einfällen zusammengeflickt sind, ohne daß sie gereimt werden, nur laufft bisweilen ein oder der andere Vers, und dann und wann eine *Aria* mit unter... Doch solche *Quodlibets* wolte ich lieber zu den *Oratorien* referiren... (275).

(3) In theor. Abh. wird die Unterschiedlichkeit der mit dem Ausdruck Quodlibet benannten mus. Kompos. nicht reflektiert, sondern der Begriff hauptsächlich auf das Verfahren der SIMULTANEN ODER SUKZESSIVEN KOMBINATION VON VOLLSTÄNDIGEN ODER FRAGMENTARISCHEN LIEDZITATEN eingeschränkt. Die Tradierung dieses Verständnisses setzt ein mit M. Praetorius' *Syntagma Musicum*, Bd. III (Wolfenbüttel 1619). In dem Kap. *Von der Tabell vnd Abtheilung der Italiänischen/ Frantzösischen/ Englischen/ vnd nunmehr in Deutschland gebräuchlichen Gesängen* kennzeichnet er den Begriff Quodlibet schematisch mit den Merkmalen „cum textu Iocoso, quæ consideratur ratione Textu consuti" (3). Seine Erklärung schließt an Roths Wörterbucheintrag von 1571 an und geht primär von den Begriffswörtern Messanza und Misticanza aus (vgl. dazu unten I. (4)(c)):

Von den Gesängen/ Welche aus mancherley Stücken zusammen gesetzet seyn: Als/ Messanza *vnd* Quotlibet: *Messanza seu Misticanza*: Ist ein *Quotlibet* oder *Mixtur* von allerley Kräutern/ *una salata de Misticanza*: Wird sonsten in gemein ein *Quotlibet* genennet. Do nemlich aus vielen vnnd mancherley *Motetten, Madrigalien*, vnd andern deutschen weltlichen/ auch possirlichen Liedern/ eine halbe oder gantze zeile *Text* mit den Melodeyen vnd Notten/ so darzu vnd darüber gesetzt seyn/ herausser genommen/ vnd aus vielen stücklin vnd flächlein gleichsam ein gantzer Peltz zusammen gesticket vnd geflicket wird (17);

Es seynd aber derselben *Quotlibeten* dreyerley Arten.

1. Etliche haben in einer jedern Stimme einen besondern vnnd vollkommenen Text...
2. Etliche haben zwar in einer jeden Stimm einen besondern Text/ aber gar zerstümmelt vnd zerbrochen...
3. Etliche haben in allen Stimmen einerley Text/ welcher aber auch vnvollkommen vnd *abrumpirt*, vnd bald ein ander darauff erwischet wird... (18).

Vereinzelt wird seit dem Ende des 17. Jh. in Sachlexika der Begriff Quodlibet sehr weit gefaßt, einzig auf die Zusammenstellung heterogener Elemente zum Zweck der komischen Wirkung abgehoben, und damit scheinbar auch das szenisch-dramatische Verständnis eingeschlossen:

D. Speer, *Grund-richtiger/ Kurtz-Leicht- u. Nöthiger/ jetzt Wol-vermehrter Unterricht d. Mus. Kunst. Oder/ Vierfaches Mus. Kleeblatt* (Ulm 1697): *Quotlibet*, ein von allerhand lustigen Texten zusammen gesetztes Stuck (286).

Doch bleibt Praetorius' Erklärung und die damit verbundene Auffassung von mus. Komik als Wiedererkennen von Bekanntem in ungewöhnlichem Kontrast für die weitere Geschichte des Begriffs insofern bestimmend, als seine Definition von J. G. Walthers *Mus. Lexikon* (Lpz. 1732, 510b) wiederholt und davon ausgehend bis ins 20. Jh. tradiert wird:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Quodlibet*: Unter diesem Namen hatte man ehedem scherzhafte Tonstücke von niedrig komischem Charakter, in welchen mehrentheils einzelne Theile vereinigt waren, die nicht zusammen paßten, und daher einen offenbaren Widerspruch enthielten; so hatte man z.E. solche Tonstücke, in welchen zwey Singstimmen mit zwey ganz verschiedenen Texten, die nichts mit einander gemein hatten, vereiniget waren, und daher durch ihren gemeinschaftlichen Vortrag zu lächerlichen Wortspielen Veranlassung gaben (1226 ff.);

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. V (Stuttgart 1837), Art. *Quodlibet*: ... in der Musik insbesondere ein Tonstück, in welchem kleinere Sätze, kurze Gedanken aus verschiedenen anderen und wo möglich bekannten größeren Werken zusammengestellt, an einander gereiht sind, um einen komischen Effect hervorzubringen. Dieser kann aber nur auf dem Contraste beruhen... (623);

Mendel/ReißmannL, Bd. VIII (Bln 1877), Art. *Quodlibet*: ... ist ein aus einzelnen Takten oder Absätzen der verschiedensten Tonstücke zusammengesetztes Musikstück, in dem Bestreben zusammengestellt, komische Wirkung zu erzielen (219);

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. 1911), Abschn. *Quodlibet*: Es besteht aus einem Gemisch ganz verschiedener, miteinander zusammenhangloser Melodien, ähnlich unserem Potpourri, unterscheidet sich aber von dieser geistlosen Gattung durch eine oft sehr beträchtliche Kunstfertigkeit, indem es beim Quodlibet nicht nur auf das Nacheinander der Melodien ankommt, wie im Potpourri, sondern ebensosehr um das Miteinander. Die verschiedenen Stimmen singen zu verschiedenen Texten oft verschiedene Melodien zusammen. Das Quodlibet ist natürlich für Hörer berechnet, denen die parodierten Melodien genau bekannt sind... (210).

Stellenweise wird im musikwiss. Sprachgebrauch Quodlibet als Terminus für ein aus präexistentem Material kombiniertes Stück verwendet. Dieses Begriffsverständnis, das vollständig von dem Unterhaltungszweck der kompos. Faktur abstrahiert, läßt sich schon im Art. *Quodlibet* des DommerL (Heidelberg 1865) beobachten, wenn in einer Anm. konstatiert wird: „Schon die alten Niederländer waren Meister in solchen Quodlibets" (718). Diese Übertragung des Ausdrucks auf mus. Erscheinungen, die vor dem Aufkommen des wohl ersten mus. Wortgebrauches liegen, kann anhand der Titel zweier wiss. Aufsätze angedeutet werden:

A. Raphael, *Über einige Quodlibete mit d. C. f. „O rosa bella"*... (MfM XXXI, 1899, 161);

Dr. Plamenac, *The Two-Part Quodlibets in the Seville Chansonier*, in: *The Commonwealth of Music*, hg. von G. Reese u. R. Brandel (New York u. London 1965, 163).

(4) Dem mus. Begriffswort Quodlibet entsprechen außerhalb des deutschsprachigen Raums ANDERE BEZEICHNUNGEN, denen gemeinsam ist, daß sie im 16. oder 17. Jh. zwar zeitweise auf mus. Phänomene angewendet wurden, aber im wesentlichen der Umgangssprache angehören.

(a) Auf der Iberischen Halbinsel dient der aus dem Bereich des Essens stammende Ausdruck ENSALADA (Enselada, Ensaladita, Ensaladilla) zur Benennung vergleichbarer mus. Erscheinungen. Die Bezeichnung läßt sich hauptsächlich im 16. Jh. nachweisen. Der port. Dramatiker G. Vicente verwendet Anfang des 16. Jh. Ensalada in seinem in port. und kastilischer Sprache geschriebenen Stück *Auto da Fé* (um 1510). Am Schluß des Textes findet sich die Anweisung:

Cantão a quatro vozes hũa enselada que veio de França, e assi se vão com ella, e acaba a obra (zit. nach: *Obras de Gil Vicente*, hg. von J. V. Barreto Feio u. J. G. Monteiro, Hbg 1934, Bd. I, 75).

Wenn auch aus diesem Beleg selbst nicht hervorgeht, was mit der vierstimmigen „enselada" gemeint ist, so läßt doch ein weiterer Beleg in Vicentes Schaffen erkennen, daß es sich bei dem Ausdruck schon Anfang des Jh. um eine Bezeichnung für ein komisches, poetisches Mischmasch handeln muß. In der *Farça dos Fisicos* (1527) lauten die wiederum am Schluß befindliche Anweisung und die Anfangszeilen des als Ensalada bezeichneten Gebildes folgendermaßen:

Vierão quatro cantores, os quaes cantárão a vozes esta ENSALADA.
„En el mes era de Maio, / „Véspora de Navidad, / „Cuando canta la cigarra, / „Quem ora soubesse / „Onde amor nacesse, / „Que o semeasse... (*op. cit.*, Bd. III, 323).

In gleicher Bedeutung begegnet die Wortform Ensaladita auch bei dem span. Dramatiker L. de Rueda:

Farsa del Sordo (um 1549): Estad sosegados, / sentados, quedicos, también reposados, / hacerse vos ha una ensaladita; / será recitada de vuestros criados... (zit. nach: *Obras de Lope de Rueda*, Madrid 1908, Bd. II, 401).

In geistlichen Gedicht- oder Liedsammlungen des 16. und frühen 17. Jh. ist die Überschrift Ensalada ebenfalls vereinzelt zu finden, so schon in einer um 1535 entstandenen *Romance d' la sacratissima virgen Maria* (zit. nach: P. Salvá y Mallen, *Catálogo de la Bibl. de Salvá*, Valencia 1872, Bd. I, 29 b) und noch — als Diminutiv Ensaladilla — in J. de Valdivielsos Sammlungen *Primera parte del Romancero Espiritual*..., Toledo 1612 und *Romancero Espiritval*..., Madrid 1648 (vgl. ed. J.M. Aguirre, Madrid 1984, 73, 116, 223, 300 u. 317).

Der 1553 gestorbene span. Komponist M. Flecha zieht den Ausdruck Ensalada als mus. Bezeichnung heran. Aufschlußreich für die Wortbedeutung ist der vermutlich von dem Herausgeber M. de Fuenllana stammende Hinweis in der Sammlung *Libro de Musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra* (Sevilla 1554), der vor dem Abdruck dreier *Ensaladas de*

Flecha eingefügt ist und aus dem hervorgeht, daß es sich dabei um sehr artifizielle Kompos. handelt:

En estas tres ensaladas se reparte la letra en todas quatro bozés, a vezes en el contrabaxo: otras en el tenor: lo mismo en contralto y tiple porque ansi lo demanda la compostura, por estar en esta manera repartida la letra. Para conoscimiento desto se ha de tener cuenta con la cifra colorada. Assi mismo ay algunos passos donde antes que la boz acabe de cantar entra otra. Ha se de tener auiso en el meter de la letra, porque no aya falta en ella: lo qual se dexa a discrecion del que cantare. Y este medio se da por no faltar en algo a la compostura (f. 146).
(In diesen drei Ensaladas verteilt sich der Text auf alle vier Stimmen, manchmal auf den Baß, ein anderes Mal auf den Tenor, dasselbe im Alt und im Diskant, wie die Anordnung es erfordert, um den Text in dieser Weise zu verteilen. Um das zu erkennen, muß man die bunte Ziffer beachten. Desgleichen gibt es einige Passagen, wo vor dem Ende der einen Stimme eine andere einsetzt. Man muß darauf achten, daß es beim Vortrag des Textes keine Lücken gibt, was dem Ermessen des Sängers überlassen bleibt. Dieses Mittel hat den Zweck, daß nichts fehlt in der Zusammensetzung.)

Der Ausdruck läßt sich in der zweiten Hälfte des 16. Jh. vereinzelt und zumeist im Zusammenhang mit Flechas Werken als Titel oder Satzüberschrift belegen. So beispielsweise in der Sammlung *Las Ensaladas de Flecha* (Prag 1581), in dem Ms. Barcelona, Bibl. Central, M. 454 (um 1595), wo mehrere Werke von Flecha, Vila und Cárceres als Ensalada bezeichnet werden, und in der Überschrift eines Orgelstückes des 1565 geborenen S. Aguilera de Heredia, wo sich der Ausdruck offensichtlich auf die zahlreichen kontrastierenden Abschnitte des Werks bezieht (*Obra de 8° tono alto. Ensalada*).
In J.D. Rengijos *Arte Poética Española* ([Salamanca 1592] Madrid 1606) wird das Begriffswort erklärt; zudem werden die poetischen und die mus. Begriffsmerkmale aufeinander bezogen:

De las Ensaladas: Ensalada, es vna composicion de coplas Redondillas, entre las quales se mezclan todas las diferencias de metros, no solo Españoles, pero de otras lenguas, sin orden de vnos a otros, al aluedrio del Poeta: y segun la variedad de las letras, se va mudando la musica: y por esso se llama Ensalada, por la mezcla de metros, y sonadas que lleua (93).
(*Über die Ensaladas*: Die Ensalada ist eine Zusammensetzung von vierzeiligen Strophen, zwischen welche alle verschiedenen Versmaße gemischt sind, nicht nur spanische, sondern auch die anderer Sprachen, ohne Ordnung von einem zum andern, nach Belieben des Dichters: und entsprechend der Vielfalt des Textes verändert sich die Musik: und deshalb heißt sie Ensalada, wegen der vermischten Metren und Weisen, die sie enthält.)

Demgegenüber führt S. de Covarrubias Horozco wenige Jahre später im Art. *Ensalada* seines *Tesoro de la lengva castellana, o española* (Madrid 1611) den mus. Ausdruck auf seine vokabulare Bedeutung zurück und betont neben dem Merkmal des Flickenartigen („como centones“) besonders die enge Verbindung des Begriffes mit religiös-festlichen Anlässen (vgl. auch die Auflistung sogenannter „Villancicos de Navidad de Gabriel Dias“ und die häufig beigefügte Charakterisierung als „Ensalada“ in: *Primeira Parte do Index da Livraria de Mvsica do Mvyto Alto, e poderoso Rey Dom Ioao*, o. O. 1649, NA ed. D. Peres, Lissabon 1967, 173 ff. u. passim):

ENSALADA, el plato de verduras... Y porque en la ensalada echã muchas yernas diferentes... llamaron ensaladas, vn genero de canciones, que tienen diuersos metros, y son como centones, recogidos de diuersos autores. Estas componen los Maestros de Capilla, para celebrar las fiestas de la Natiuidad, y tenemos de los autores antiguos muchos y muy buenas... Este modo de miscelaneas compararon los antiguos al plato de ensalada, al qual llamaron saturam... (f. 354 a f.).

(b) In Frankreich begegnet zw. 1531 und 1597 der ursprünglich aus dem Kulinarischen stammende Ausdruck FRICASSÉE in mus. Titeln. Er bezeichnet mehrstimmige Vokalwerke, in denen fragmentarische oder vollständige Texte und Melodien von bis zu einhundert Liedzitaten sukzessiv und simultan kombiniert sind:

Vingt et huit chansons nouuelles en musique a quatre parties imprimees... par Pierre Attaingnant... (Paris „Feb. 1530“ [novo styli 1531]): *Aupres de vous. Fricassee* (Titelblatt Superius; auch zu Beginn jeder Stimme ist die Bezeichnung *Fricassee* vermerkt);
Second livre contenant xxv. Chansons nouuelles a quatre parties le tout en vng liure imprimeez par Pierre Attaingnant... (Paris 1536): *Fricassee A laventure* (Titelblatt);
Le Parangon des Chansons. Tiers liure contenant .xxvi. chansons nouuelle... Imprime a Lyon par Jaques Moderne... (1538): H. Fresneau, *La fricasse* (Titelblatt);
J. Servin, *MESLANGE DE CHANSONS NOVVELLES A QVATRE PARTIES* (Lyon 1578): *la Fricassee des cris de Paris* (Titelblatt und zu Beginn des Stücks);
D. Caignet, AIRS DE COVRT. Mis en musique à 4. 5. 6. & 8. parties (Paris 1597): *Fricassée. N'auons point veu la peronnelle* (Inhaltsverz. Bassus).

Im 19. Jh. läßt sich der Ausdruck vereinzelt als Bezeichnung oder Name eines Tanzes nachweisen:

V.-J. É. de Jouy, *L'Hermite de la Chausée-d'Antin...*, Bd. II (Paris 1812): Un fort de la Halle sous l'habit d'un batelier se présente avec sa partenaire pour danser la Fricassée (zit. nach: *Trésor de la Langue Frç.*, Bd. VIII, Paris 1980, 1255 b);
P. C. V. Boiste, *Dictionnaire Universel de la langue frç.* (Paris [14]1857), Art. *Fricassée*: sorte de danse populaire (330 b).

(c) Die ital. Bezeichnungen MESSANZA und MISTICANZA werden seit dem oben, I. (3), zit. Passus aus M. Praetorius' *Syntagma Musicum*, Bd. III (Wolfenbüttel 1619), im Dtsch. während des 18. Jh. häufig in gleicher Bedeutung wie Quodlibet angeführt, begegnen aber — ebenso wie MESCOLANZA, ein dritter ital. Ausdruck für Durcheinander, Vermischung — im 19. Jh. auch davon unabhängig:

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (Ms. Weimar 1708): *Messanza* oder *Mis-chianza*, ist ein aus allerley *Clausulen* auch unterschiedlichen *Texten*, die keine *Connexion* haben, zusammen gesetzter Gesang, sonsten *Quodlibet* genannt (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 50);
WaltherL (Lpz. 1732): *Mescolanza* [ital.] eine kurtzweilige Music, darinnen Gutes und Schlimmes mit Fleiß unter einander vermischet wird (401 a);
Messanza... Beym *Prætorio*... ist *Messanza* oder *Mistichanza* so viel, als ein *Quodlibet* (401 b);
AnderschW (Bln 1829): MESCOLONZA [sic], *Messanza*, *Mestichanza*. Ein Tonstück zur Kurzweil oder zum Vexiren gesetzt, in welchem mit Fleiss solche Sachen, die das Gehör anwidern, geschrieben sind, wie fortgehende Oktaven, fortgehende Quinten... (300);
Mendel/ReißmannL, Bd. VII (Bln 1877): *Mescolanza*, *Messanza* (ital.), ein Tonstück, in welchem scherzweise absichtlich jeder Wohlklang vermieden ist (135);
vgl. beispielsweise noch die Verweise vom Stichwort *Mescolanza* auf den Art. *Medley* und von *Messanza* auf *Quodlibet* im HavardD (Cambridge, Mass., 1944, 441 b).

Das G. B. Fasolo zugeschriebene Werk *Misticanza di Vigna alla Bergamasca* (Rom 1627; vgl. E. Vogel, *Bibl. d. gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus d. Jahren 1500—1700*, Bd. I, Bln 1892, 219) ist der bisher einzige Beleg für den Gebrauch eines dieser ital. Begriffswörter in einem mus. Titel. Hingegen ist die mit dem normalsprachlichen Ausdruck Mescolanza angesprochene Kategorie der Vermischung der Tongeschlechter eine häufig thematisierte Problematik in ital. Traktaten des 16. und 17. Jh. (beispielsweise bei G. M. Artusi, *L'ARTVSI Ouero DELLE IMPERFETTIONI DELLA MODERNA MVSICA*, Venedig 1600, Teil I, f. 20': „...che la Moderna Musica non è altro, che vna Mescolanza di due Generi insieme fra di loro confusamente confusi...") und hat möglicherweise die wohl irrtümliche Übertragung bei Praetorius ausgelöst.

*

Exkurs: Die ital. Ausdrücke Messanza und Misticanza composta sind zwischen 1677 und der Mitte des 18. Jh. auch als Figurenbezeichnungen geläufig:

W. C. Printz, *Phrynis Mytilenaeus* (Sagan 1677), IV. Abt., Cap. XI, § 18: *Messanza* ist eine vermengete *Figur*/ so aus vier geschwinden Noten bestehet/ welche entweder zum theil bleiben/ und zum theil sich bewegen/ oder theils springen/ und theils ordentlich gehen (o. S.);
V. Abt., Cap. XII, § 25: *Mistichanza composta* ist/ wenn Lauffende und Schwebende *Figuren* zusammen gefüget werden (o. S.);
vgl. auch die entsprechenden Art. im WaltherL (Lpz. 1732, 401 b u. 407 b) und noch zuletzt M. Spieß, *Tract. mus. compositorio-pract.* (Augsburg 1745, 156 b).

*

II. Um die Mitte des 18. Jh. ist ein NACHLASSEN DES WORTGEBRAUCHS VON QUODLIBET ALS MUSIKALISCHER SATZBEZEICHNUNG zu beobachten. Nur vereinzelt und mit unterschiedlichen Anknüpfungspunkten läßt sich der Ausdruck seit dieser Zeit nachweisen.
Schon am Ende des in Abschn. I. erwähnten Gebrauchs und von dem Bedeutungsmerkmal des Komischen losgelöst steht die Bezeichnung *Quodlibet* in J. S. Bachs *Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*, den sogenannten Goldberg-Variationen (*Variatio 30*), aus dem Jahre 1742. Zwar ist nach dem Zeugnis J. N. Forkels (*Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke*, Lpz. 1802, NA Bln 1968, 19) zu vermuten, daß Bach den Begriff in Verbindung mit dem improvisierten, gleichzeitigen Zusammensingen verschiedener Volkslieder und dem entstehenden unterhaltenden Effekt gekannt haben muß. Doch ist die Bezeichnung Quodlibet hier einzig zu lesen als Hinweis auf die beiden Liedanfänge, die Bach mit dem allen Variationen zugrundeliegenden Baßmodell kombiniert.
Dagegen verweist L. Mozarts Verwendung in einem 1768 angefertigten Verzeichnis der frühesten Werke seines Sohnes auf die Begriffstradition der Tafelmusik besonders des süddtsch. Raumes:

Verz. alles desjenigen was dieser 12jährige Knab seit seinem 7ten Jahre componirt, u. in originali kann aufgezeiget werden: Ein Quodlibet unter dem Titel *Gallimathias musicum* [K.-V. 32]... (*Mozart. Briefe u. Aufzeichnungen*. GA, hg. von W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, Bd. I, 288); in dem Vorw. d. *Neuen Ausg. sämtlicher Werke* von W. A. Mozart, Serie IV, Werkgruppe 12, Bd. 1, IX f., läßt sich verfolgen, wie die oben, I. (3), skizzierte Verengung des theor. Begriffsverständnisses zu einer Fehlinterpretation dieses Werkes führte.

Eine weitgehende Loslösung vom überlieferten Wortgebrauch ist in P. Wranitzkys *Sinfonia in D, il quodlibet musicale*... — so die Überschrift in den hs. Orchesterstimmen — aus dem Jahre 1789 erkennbar. Zwar besitzt die fünfsätzige Symphonie durchaus Merkmale szenischen Humors, wie in dem sukzessiven Eintreffen und Abgehen der Musiker von der Bühne während des ersten und letzten Satzes erkennbar ist; doch die Aneinanderreihung neu instrumentierter Themen aus Ouvertüren und Opern (einschließlich zweier populärer Liedmelodien) im dritten Satz *Ein Quodlibet* deutet ebenso wie die Eintragung der Themenherkunft in den Stimmen und der Partitur auf ein dem Ausdruck Potpourri vergleichbares Begriffsverständnis hin (vgl. J. La-Rue, *A „Hail and Farewell" Quodlibet Symphonie*, ML XXXVII, 1956, 250 ff.).
In gleicher Bedeutung gebraucht noch Fr. Liszts Vater die Bezeichnung, wenn er 1824 als Jugendwerk seines Sohnes eine Klavierkomposition mit dem Titel *Amüsement oder besser Quodlibet über verschiedene Thema von Rossini u. Spontini* anführt (vgl. MGG VIII, 1960, Art. *Liszt*, 974).

(1) Im 18. Jh. ist Quodlibet häufig als Titel von Scherzgedichten belegt. Es handelt sich dabei um humoristische Poesie zumeist anläßlich einer Hochzeit, wobei der Witz dieser Werke in einer bewußt unzusammenhängenden, aber dadurch anspielungsreichen Versreihung besteht. In diesem Sinne begegnet die Bezeichnung beispielsweise in Chr. Fr. Hunolds *Galante, Verliebte/ Und/ Satyrische/ Gedichte...* (Hbg 1704), in G. S. Corvinus' *Proben d. Poesie...* (Ffm. u. Lpz. 1711), in Chr. Fr. Henricis *Ernst-Schertzhaffte u. Satyrische Gedichte*, Bde II—IV (Lpz. 1729, 1732 u. 1737; alle angeführten Titel zit. nach: W. Uhl, *Die dtsch. Priamel*, Lpz. 1897, 443—511), und in G. E. Lessings Lustspiel *Die alte Jungfer*, Bln 1749, II. Aufzug, 6. Auftritt.
Daß dieser Wortgebrauch schon Anfang des 18. Jh. weit verbreitet war, belegt Hunolds Abh. *Die Allerneueste Art, Zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen* (Hbg 1722). Dort findet sich ein von E. Neumeister anon. verfaßter Abschn. „Von *Quodlibeten*", in dem der Ausdruck als „Poetischer Mischmasch" erklärt wird (269). Aufschlußreich für die Verbindung zum mus. Begriffsverständnis, die eine Beeinflussung von dorther vermuten läßt, ist Neumeisters Hinweis auf die Rolle der Vertonung bei der Erzielung einer komischen Wirkung:

Doch wenn die *Musique* fehlen solte, würde es keinen Possen geben. Dannenhero muß der *Componiste* mit seinen *Musicali*schen Grillen das beste bey der Sache thun, und der Poet muß dran seyn, mit den *Affecten* und *Generibus* der Verse wohl zu *changi*ren. Wiewohl man auch eine solche *Quodlibeti*sche Olle-Putterie kochen könte, ohne daß sie mit der *Music* gewürtzet würde (269).

In welchem Maße die Bezeichnung Quodlibet um die Jahrhundertmitte zumindest im norddtsch. Raum mit poetischen — und nicht mus. — Merkmalen verknüpft wurde, läßt der entsprechende Eintrag in J. Chr. Gottscheds *Handlexicon* (Lpz. 1760) erkennen:

Quodlibet, ist eine Art von Scherzgedichten, die in einer vermischten Satire in dithyrambischen, d. i. ungebundenen, ungleich langen, bald jambischen, bald trochäischen, bald daktylischen Versen, ohne Ordnung und Verbindung bestehen. Doch können sie auch in einerley Versart abgefasset werden (1362).

(2) Dem seit 1750 nachlassenden Wortgebrauch von Quodlibet im musikpraktischen Bereich geht eine zu Beginn des 18. Jh. erkennbare Abwertung des Begriffs voraus.
Die ironische Formulierung „Die *Quodlibe*ten sollen *privilegirt* seyn/ auf allen Jahrmärckten von allerhand *Manufactu*ren ohne Zoll/ Mautt und Ungeld feil zu haben" in J. Beers *Bellum Musicum* (o. O. 1701, [Kap. 9], f. E 2) deutet schon darauf hin, daß das mit dem Ausdruck verbundene umgangsmäßige und scherzhafte Musizieren zunehmend an Ansehen verloren hatte und sowohl Begriff als auch Sache niederen Stilsphären zugewiesen wurden.
Die gleiche Konnotation — allerdings von dezidiert religiöser Seite — verbirgt sich in der Äußerung des Berliner Kantors M. H. Fuhrmann:

Mus. Trichter... („Franckfurt/ an der Spree" [Bln] 1706): *Quodlibet*, ist ein *musicali*scher Bettlers-Mantel/ von allerhand lustigen/ und offt gar ärgerlichen Liedern/ zusammen geflicket/ sie mögen sich zusammen schicken oder nicht. Diese Art Gesänge verdienen fast nicht den Ort daß sie allhier mit unter andern ehrbahren Sing-Stücken erscheinen/ und schicket sich hieselbst so wol in ihrem Schalcks-Narren-*Habit*, als jener Gast in seinem unhochzeitlichen Kleid. Aber gleich wie man nach einem *Comoedien* Auffzug ein Possen Spiel zu *præsenti*ren pflegt; Also mag sich nun zuletzt zu den Sing-Stücken auch stellen das närrische *Quodlibet*. Ich habe aber dasselbe doch allhier mit anführen und zugleich denen Christlichen *Componi*sten das Gewissen ein wenig rühren wollen/ mit hertzlicher Bitte/ kein *scandaleuses Quodlibet* (als welches den Mühlstein *Matth.* 18 [Vers 6] verdienet) hinführo mehr zu setzen; sondern/ wofern man dergleichen von ärgerlichen Zoten angefüllte *Quodlibete* unter seinen andern *Musicalien* noch habe/ so wolle man der lieben *Music* zu Ehren/ (denn die ist viel zu edel und zu heilig/ daß man sie so liederlich *prostitui*ren und *profani*ren soll) dieselbe dem *Deo Persarum*, der seinen Altar in unsern Küchen hat/ alsofort opffern... (85; vgl. auch Fr. E. Niedts nachdrückliche Akklamation dieser Bewertung in d. Abh. *Mus. Handleitung*, Bd. II, hg. von J. Mattheson, Hbg [2]1721, 103, Anm., und den dezidierten Hinweis auf Fuhrmanns Urteil im WaltherL, Lpz. 1732, 510 b).

Schon in historischer Distanz begegnet dieses Begriffsverständnis um die Mitte des Jahrhunderts bei J. J. Quantz, wenn er über die „Instrumentalmusik der Deutschen in den vorigen Zeiten" spricht:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Oefters war ein sogenanntes Quodlibet, wobey entweder in Singstücken lächerliche Worte, ohne Zusammenhang, vorkamen, oder, in Instrumentalstücken, die Sangweisen gemeiner und niederträchtiger Trinklieder unter einander gemischet wurden, ihr [„der Deutschen"] angenehmster Zeitvertreib (327).

In der Folge wird die scherzhafte Konnotation des Ausdrucks zunehmend pejorativ bewertet als „niedrig komischer Charakter" (KochL, Ffm. 1802, 1226) oder aber mit dem Begriff ein negatives ästhetisches Urteil verbunden:

HäuserL (Meissen 1828), Art. *Quodlibet*: Der Werth solcher Quodlibets... ist... sehr gering (II, 46);
F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst*, Bd. I (Lpz. 1837): Die vermeintlichen Scherze, welche man unter dem Namen Quodlibet in Zusammenstellung bekannter und charakteristisch schöner Melodieen für einen lächerlichen Text gegeben hat, liegen außer den ästhetischen Grenzen und treiben selbst mit dem Schönsten und Erhabenen einen frivolen Spott. Man kann sie eigentlich doch nur als Producte eines verwirrten oder närrischen Seelenzustandes erachten (411);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), Art. *Quodli-*

bet: Von einem inneren Zusammenhange oder sonstigen Kunsterfordernissen kann, besonders bei solchen Mischungen, keine Rede seyn, da sie keinen andern Zweck haben, als durch frappanten Scenenwechsel, durch Vorführung theils bekannter, theils unbekannter... Melodien etc. das Zwerchfell zu erschüttern und flüchtige Unterhaltung zu gewähren (225).

(3) Vereinzelt begegnet in der ersten Hälfte des 19. Jh. der Ausdruck „musikalisches Quodlibet" in Verbindung mit OPERNPARODIEN. Der explizite Zusatz des Adjektivs deutet darauf hin, daß dieses Begriffsverständnis keine Verbindung zum Wortgebrauch des 16., 17. und 18. Jh. aufweist, sondern eine neuerliche Übertragung aus der Umgangssprache darstellt:

HäuserL (Meissen 1828), Art. *Quodlibet*: Die Singspiele aber, welche den Namen musikalisches Quodlibet tragen, ermangeln gewöhnlich des musikalischen und des komischen Reizes zugleich, indem sie dem komischen Effect nachjagend, den sie in dem Abgebrochenen und Zusammenhangslosen suchen, den musikalischen verlieren (II, 46);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Musikalisches Quodlibet*, ein Singspiel, dessen einzelne Gesänge in Bezug auf die Handlung aus bekannten Opern genommen sind: „Kapellmeister von Venedig"; „Pumpernickel"; „die Trillinge." (122).

III. Seit der Mitte des 18. Jh. treten ANDERE BEGRIFFSWÖRTER ZUR BEZEICHNUNG EINES WERKES, DAS AUS URSPRÜNGLICH NICHT ZUSAMMENGEHÖRIGEN ELEMENTEN FREMDER KOMPOSITIONEN BESTEHT, in den Vordergrund und bestimmen im 19. und noch vereinzelt bis ins 20. Jh. das Verständnis von Unterhaltungsmusik. In den Begriffsbildungen Pasticcio, Cento, Potpourri und Medley spiegelt sich allerdings eine veränderte Funktion der Unterhaltungsmusik. Die mit der früheren Zitat- und Montagetechnik verknüpfte Absicht, Komik durch Wiedererkennen von schon Bekanntem in verändertem Umfeld zu erzielen, wird abgelöst durch die Intention, möglichst nur Vertrautes und Bekanntes selektiv zu wiederholen (vgl. dazu die Äußerungen Finks zu Quodlibet, Potpourri und Pasticcio im folgenden Abschn.). Die erkennbare Abwertung und pejorative Konnotation aller dieser Begriffe ist vor dem kontrastierenden Hintergrund der vom Originalitätspostulat bestimmten Musikauffassung des 19. Jh. zu sehen.

(1) Die Ausdrücke PASTICCIO und PASTICHE werden seit Mitte des 18. Jh. als mus. Bezeichnungen gebraucht und seit 1830 häufig mit Quodlibet parallel definiert: „*Pasticcio*, Pastete. Bei den Italiänern gleichbedeutend mit *Quodlibet* und *Potpourri*" (C. Gollmick, *Kritische Terminologie*, Ffm. 1833, 122).
J. J. Quantz erwähnt wohl erstmalig den ital. Wortgebrauch. In seiner autobiographischen Schrift *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen* berichtet er von einem Aufenthalt in Florenz im Jahre 1725:

Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, Bd. I, 3. Stück (Bln 1755): Hier hörete ich verschiedene Opern, die aber alle von Arien verschiedener Meister zusammen geflicket waren, welche Art von Einrichtung die Welschen eine Pastete (*un pasticcio*) zu nennen pflegen (230).

Diesem auf die Oper gemünzten Begriffsverständnis kontrastiert der Wortgebrauch W. A. Mozarts. In seiner Formulierung „Zum ersten Satz aus dem D pastigio", die sich auf die um 1773 geschriebene Kadenz zum ersten Satz des Klavierkonzerts K.-V. 40 (1767) bezieht, hebt er auf den Umstand ab, daß dieses Werk aus Bearbeitungen von drei Sätzen anderer Komponisten besteht.
Während Ch. Burney in seiner Schrift *A General History of Music*, Bd. IV (London 1789) passim das Begriffswort wie Quantz opernspezifisch heranzieht, erklärt das KochL (Ffm. 1802) den Ausdruck Pasticcio in dem von Mozart gebrauchten Sinn, ohne allerdings zu spezifizieren, ob es sich dabei um originale oder bearbeitete Sätze handelt:

Pasticcio. Dieses italiänische Wort bezeichnet eigentlich eine Pastete. In der Musik verstehet man aber darunter ein Tonstück, dessen verschiedene Sätze aus Tonstücken von verschiedenen Meistern genommen sind. Wenn man z. B. zu einem Instrumentalconcerte das erste Allegro aus einem Concerte von Pleyl, das Adagio und letzte Allegro aber aus einem Concerte von einem andern Tonsetzer nimmt, so nennet man sodann ein solches Concert ein *Pasticcio* (1142).

Im 19. Jh. wird in Lexika sowohl Quantz' als auch Kochs Begriffsverständnis tradiert. Zusätzlich erklärt das LichtenthalD (Mailand 1826) den Ausdruck in einer weiteren Bedeutung: „Componimento musicale, in cui i pensieri musicali sono affastellati senz'ordine, ed a contrasenso" (II, 114). Und seit G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. V (Stuttgart 1837) begegnet das Begriffswort zudem gar in Anlehnung an den (älteren) kunstwiss. und literarischen Sprachgebrauch:

Art. *Pasticcio*: Uebrigens nennt man auch wohl ein solches Tonstück ein *Pasticcio*, das blos in der Manier eines andern großen Tonsetzers bis zu täuschender Aehnlichkeit gesetzt ist, also noch keine eigentliche Copie genannt werden kann, aber doch auch keinen einzigen originellen Gedanken hat... Es ist eine solche täuschende Nachahmung nicht so leicht, und den Erfahrnen kann es daher gar nicht wundern, warum es der glücklichen Pasticci-Schreiber dieser zweiten Gattung so wenige von jeher gab, und warum in neuerer Zeit fast gar kein Musiker seine Kräfte daran versucht (393).

Sämtliche Begriffsmerkmale faßt G.W. Fink 1840 zusammen; er grenzt dabei aber den noch positiv bewerteten Ausdruck Pasticcio (die Bezeichnung Pastiche behält er der Nachahmung vor) mithilfe der Begriffe Quodlibet und Potpourri scharf von negativ beurteilten Erscheinungen der Unterhaltungsmusik ab:

Art. *Pasticcio*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste*, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber, 3. Section, Bd. XIII (Lpz. 1840): ...wird ein Musikstück genannt, dessen einzelne Sätze von verschiedenen Meistern genommen und zu einem Ganzen längerer und ernsthafter, oder richtiger kunstvollerer Art verbunden werden. Man setzt auf diese Weise Concerte, Cantaten etc. zusammen. Man will also damit nichts Possenhaftes, sondern vielmehr ein kunstgerecht sich verknüpfendes Ganzes geben. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich vom Quodlibet, was geflissentlich die sonderbarsten Contraste, oft nur in einzelnen Melodien und Bruchstücken allbekannter Compositionen für spaßhafte Wirkung zusammenreiht; was also kein Kunstwerk, sondern einzig und allein ein witziges Ergötzungsgemengsel meist leicht ausführbarer, ja volksthümlicher Art sein will. Selbst wenn Bravoursätzchen darin vorkommen, so dienen doch auch diese im Quodlibet nur dem Lächerlichen. Etwas mehr nähert sich dem Pasticcio das Potpourri... Aber erstlich wählt man dazu meist Opernsätzchen, die der Menge sich beliebt gemacht haben; zweitens sieht man dabei hauptsächlich auf angenehme, nicht der niedern Komik dienende Unterhaltung, doch auch nicht auf eigentlich charakteristischen Zusammenhang... [Die] nothwendigen Zuthaten und Bearbeitungen [„allerlei eingängliche Durchführungen oder Zwischensätze"], der Zweck angenehmer Salonunterhaltung und die gefällige, nicht vorzüglich auf Charakteristisches oder innerlich Großartiges zielende Bravour... unterscheiden es hinlänglich vom Pasticcio, das durchaus charakteristische Gediegenheit festhalten und innere Wahrheit sich zur Aufgabe machen muß, wenn es nicht verwerflich sein soll (195a).

Vermochte es Fink noch, den Begriff Pasticcio innerhalb der Unterhaltungsmusik mit Kategorien wie „charakteristische Gediegenheit" und „innere Wahrheit" positiv zu definieren, wird in der zweiten Hälfte des 19. Jh. der meist opernspezifische Wortgebrauch zunehmend von einem pejorativen Unterton begleitet, der sich zudem gerade von dem Mangel an „innerem Zusammenhang" speist:

Mendel/ReißmannL, Bd. VIII (Bln 1877), Art. *Pasticcio*: Künstlerische Bedeutung konnten diese Pasticcio [im 18. Jahrhundert] selbstverständlich nicht gewinnen, da ihnen das Haupterforderniss: innerer Zusammenhang fehlte. Sie sollten nur der schaulustigen, genusssüchtigen Menge durch Vorführung beliebter Scenen und Tonstücke angenehme Unterhaltung bereiten. Etwas Aehnliches haben wir heut zu Tage noch in dem Potpourri (32);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Pasticcio*: ...ist der Terminus für die... so beliebten „Flickopern", Pseudonovitäten, zusammengestoppelt aus Arien etc. älterer Werke verschiedener Komponisten, auf neue Texte verpaßt (681b); die abwertende Formulierung „‚Flickopern', Pseudonovitäten" hat sich noch bis in den entsprechenden Eintrag im *Sachteil* der 12. Aufl. des RiemannL, hg. von H.H. Eggebrecht, Mainz 1967, erhalten.

Lit.: H. Becker, Opern-Pasticcio u. Parodie-Oper, in: Musicae Scientiae Collectanea, Fs. K.G. Fellerer, hg. von H. Hüschen, Köln 1975.

(2) Die Geschichte des mus. Begriffswortes Cento wird von der umgangssprachlichen Bedeutung Flickwerk eingeleitet. Der Art. *Centoniser* des RousseauD (Paris 1768) ist von der Bezeichnungstradition geprägt, die in Johannes Diaconus' auf Gregors Antiphonale gemünzter, durchaus vorwurfsvoller Formulierung „Antiphonarius cento" (*Vita S. Gregorii Magni*, um 870) ihren Ausgang nimmt:

Terme de Plain-Chant. C'est composer un Chant de traits recueillis & arrangés pour la Mélodie qu'on a en vue. Cette manière de composer n'est pas de l'invention des Symphoniastes modernes; puisque... Saint Grégoire luimême a *Centonisé* (78).

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Rousseaus Definition des Verbs centoniser die 1791 im Franz. belegbare Übertragung des Substantivs Centon auf die unter dem Ausdruck Pasticcio bekannten zusammengesetzten Opern ausgelöst hat. Denn wie N.E. Framérys Begriffsverständnis, welches vom Streit um die ital. und franz. Oper keineswegs unbeeinträchtigt ist, erkennen läßt, besteht kein Unterschied zwischen dem Inhalt der beiden Bezeichnungen:

Art. *Centon*, in: *Encyclopédie Méthodique. Musique*, Bd. I, hg. von dems. u. P.L. Ginguené (Paris 1791): ...en italien *centone*. On appelle ainsi un opéra composé d'airs de plusieurs maîtres... Ces ouvrages sont incohérens & offrent une bigarrure de style désagréable pour les oreilles délicates... Il est clair que dans tout ceci je ne parle que de l'opéra italien...
Un opéra ainsi formé de pièces de rapport se nomme plus vulgairement *pasticcio* qui signifie pâté, composition dans laquelle il entre divers ingrédiens (18a).

Im 19. Jh. ist die lexikalische Gleichsetzung der Benennungen Cento (Centon, Centone) und Pasticcio weithin üblich; demgegenüber lassen sich Cento oder Centone nur vereinzelt und im weitesten Sinne in mus. Titeln nachweisen, wie beispielsweise in N. Paganinis *Centone di Sonate* für Gitarre und Violine (zit. nach MGG X, 1962, Art. *Paganini, Niccolò*, 630). Einzig in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. II (Stuttgart 1835), findet sich ein verändertes Verständnis und zusätzlich ein Beleg für den Verlust der ursprünglich kirchengeschichtlichen Konnotation des Verbs:

Art. *Centone*: Auch ein aus der Erinnerung aufgeschriebenes oder vorgetragenes fremdes Tonstück, das also nicht vollkommen getreu, sondern nur ähnlich oder reich an Anklängen ist, pflegt man wohl mit dem Namen Centone zu belegen... Das Zusammenstellen oder Componiren

der Centonen nennt man scherzweise centonisiren... (173f.).

In der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird der Begriff verstärkt abwertend gebraucht und unbewußt an die kriminelle Nebenbedeutung ‚zusammenstehlen' angespielt, die auch schon in Diaconus' eingangs erwähnter Formulierung anklang:

MendelL, Bd. II (Bln 1872): Centone (ital.; franz.: *Centon*), eigentlich ein aus verschiedenartigen Stücken oder Lappen zusammengeflicktes Zeug, wurde bezeichnenderweise auf solche Musikwerke grösseren Umfangs... übertragen, die aus verschiedenen fremden Melodien oder aus Bruchstücken anderer Componisten in veränderter oder unveränderter Form, zusammengestoppelt sind. Bei einer solchen Zusammensetzung kann sowohl offenkundige Absicht, als auch der Gedanke, die Zuhörer zu täuschen, die den Verfasser leitende Ursache sein... Für Stücke kleineren Umfangs, welche auf diese mehr oder weniger unkünstlerische Weise zusammengesetzt sind, gebraucht man übrigens nicht den Ausdruck Centone, sondern nennt sie Quodlibets, Potpourris u.s.w. (355).

Im 20. Jh. werden einerseits die substantivischen Ausdrücke Cento und Centone von ihrem opernspezifischen Inhalt gelöst und wird andererseits mit dem Terminus centonization verstärkt auf kompositorische Verfahren der mittelalterlichen Musik abgehoben:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Cento, centone*: The term... applies to musical melodies pieced together from pre-existent fragments... as well as to operas of the 18th century put together by several composers (126a);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., hg. von H. H. Eggebrecht (Mainz 1967), Art. *Cento*: Als Cento bezeichnet die Musikforschung heute Stimmen, die aus verschiedenen Melodieteilen gereiht sind, wie sie in der Motette, der Chanson und besonders im Quodlibet vorkommen (150b);
G. Chew, Art. *Centonization*, New GroveD (London 1980): The term is modern, borrowed from poetry... in 1934, and has been applied mainly to Gregorian and other chant (IV, 56b).

(3) Das mus. Begriffswort POTPOURRI besitzt eine fast zweihundertjährige Tradition als literarischer und olfaktorischer Ausdruck für Allerlei, Vermischtes. Sie beginnt mit einem 1587 nachweisbaren Buchtitel:

Journal de [P. de] l'Estoile pour la règne de Henri III, Année 1587, Bibliothèque de Madame de Montpensier...: 1. *Le Pot-Pourri des affaires de France*, traduit d'italien en français, par la Reine-Mère (ed. L.-R. Lefèvre, Paris 1943, 534);
Anon., *Le pot poury burlesque, de toute l'histoire de ce temps* (Paris 1649);
P. Richelet, *Dictionnaire frç.*, Bd. II (Genf 1679): *Vn pot pourri.* C'est un ragoût composé de plusieurs morceaux... On dit aussi au figuré *faisons un pot pourri de tout cela.* C'est à dire, confondons & mêlons tout cela ensemble pour faire ensuite un bon acord (196a);
Le Grand Dictionnaire de L'Académie Frç. (Paris 1695): On appelle encore *Pot pourri*, diverses sortes de fleurs & d'herbes odoriferantes meslées ensemble dans un vase... pour parfumer une chambre (II, 178a).

Anfang des 18. Jh. wird dieses vokabulare Verständnis singulär im Zusammenhang mit aneinandergereihten Melodiefragmenten gebraucht:

Chr. Ballard, *Brunetes ou Petits Airs Tendres...*, Bd. III (Paris 1711), *Avertissement*: On a de plus ajoûté une suite de Fragments d'Airs, tirez la pluspart des *Brunetes* & des *Vaux-de-villes*, que leur echaînement a fait nommer POT-POURY (f. a iij).

Der Titel Potpourri findet im Franz. und Dtsch. in unterhaltenden Büchern und Zeitschriften im 18. Jh. weite Verbreitung:

A.-Cl.-P. de Caylus, *Le Pot-Pourri* (Amsterdam 1748);
POT-POURRI en Vaudeville, sur l'heureux accouchement de Madame la Dauphine, & sur la naissance de Monsieur le comte... (o. O. 1755);
Cl. J. Dorat, *Le pot-pourri* (Genf 1764);
H. A. Reichard, *Pot-Pourri* (Gotha 1773);
Pot-Pourri, franz., 24 H. in 4 Jg. (Ffm. 1781–82);
Pot-pourri für d. Lesewelt. Zur Unterhaltung, Nachdenken u. Vergnügen (Gera 1784).

In den 1780er Jahren wird erkennbar, daß der literarische Titel Potpourri zunehmend auch mus. Elemente einzuschließen vermag:

Le Potpourri de Ville-d'Avray (Paris 1781), enthält Lieder von J. N. Moreau;
Anon. [P. Lalleman], *Le Pot-Pourri de Loth, orné de figures et de musique* (London 1781), umfaßt thematisch gebundene Couplets, Kupferstiche und am Schluß des Bandes mit dem Text der Couplets unterlegte Liedmelodien.

Der Übergang von Potpourri zu einer mus. Bezeichnung wird zudem noch vorbereitet durch so benannte Sammlungen von Tanzmusik, die seit Anfang der 1780er Jahre verstärkt in Mode kommen. (Die in diesem Zusammenhang in einschlägigen Lexikonart. häufig angeführte Sammlung *Pot-pourry frç. Tanzmeister-Weisen d. 18. Jh.*, hg. von G. Birkner, Mainz 1967, ist nie erschienen.) Die Kataloge der Verlagshäuser weisen in dieser Zeit Rubriken mit Überschriften wie *Recueils de Contredanses Menuets et pot poury* (zw. 1783 u. 1784) oder *Recüeils de Pot-pourri avec les Explications* (1788) auf, die beispielsweise den Titel „7 Recueils pot-poury avec explication des figures..." verzeichnen (vgl. A. Devriès u. Fr. Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique frç.*, Bd. I, Genf 1979, Nr. 21, 22 u. 24); bezeichnenderweise stammt auch der wohl erste lexikalische Eintrag aus diesem Bereich:

Ch. Compan, *Dictionnaire de Danse* (Paris 1787), Art. *Pot-Pourri*: Petites Contredanses nouvelles qui peuvent se danser en Pot-pourri... (305).

Seit 1782 werden von diesem Wortgebrauch ausgehend die mus. Verwendungen des Ausdrucks spezifischer und schon um 1790 läßt sich im Franz. Potpourri nicht mehr nur als Sammeltitel, sondern auch als Bezeichnung einzelner Stücke nachweisen:

Mus. Pot-Pourri oder Sammlung neuer Klavier-Sonaten mit u. ohne Begleitung, Sinfonien, kleinen Cantaten, Arien, Liedern u. andern kleinen Klavier Stücken... von verschiedenen beliebten Komponisten, 4 H. (Lpz., Dresden u. Budissin, 1782—83; zit. nach RISM B/II, 250);
1er Pot pourri d'airs choisis tirés des plus jolies opéra comique &c arrangés pour la harpe ou forte-piano... (Paris um 1785; zit. nach RISM B/II, 292);
Pot-Pourri pour deux violons, violoncelle & alto (zit. nach: Journal de Paris, Nr. 191, 1789, 861 a);
Mus. Potpourri, für Liebhaberinnen u. Freunde d. Gesangs u. Claviers. Dargestellt von Abeille, Eidenbenz u. Schwengler..., 5 H. (Stuttgart 1790—91; zit. nach RISM B/II, 249);
Le chansonnier patriote, ou recueil de chansons, vaudevilles et pot-pourris patriotiques. Par différens auteurs (Paris 1793; zit. nach RISM B/II, 126);
Journal d'Apollon pour le forte-piano par Benoit Mozin le jeune et autres auteurs contenant préludes, ouvertures, air variés, pot-pourris, rondeaux, sonates, airs, ariettes, romances, duos &. &. avec accompagnement [Mensuel] (Paris 1793—94; zit. nach RISM B/II, 204);
G. Osman, *Potpourri des airs connus arrangés pour le clavecin ou piano forte...* (Bln u. Amsterdam, ca. 1797; zit. nach: B. Huys, *Catalogue des Imprimés Mus. du XVIII[e] Siècle. Fonds Général*, Brüssel 1974, 346).

Während Potpourri eine geläufige Bezeichnung in der europäischen Unterhaltungsmusik des 19. Jh. wird, findet sich bezeichnenderweise die erste Erfassung der Begriffsmerkmale in einer pädagogischen Schrift:

P. J. Milchmeyer, *Anfangsgründe d. Musik, um d. Pianoforte, sowohl in Rücksicht d. Fingersatzes, als auch d. Manieren, d. Ausdrucks u. richtigen Vortrags, mit d. größten Vollkommenheit spielen zu lernen* (Dresden 1801): Was das *Potpourri* betrifft, worunter man eine Vermischung verschiedener Tonstücke versteht, so hat man dabey völlige Freiheit aus allerley schon vorhandener Musik, z. B. Kaprisen, Sonaten, Veränderungen, Opern, Operetten, oder auch aus Kirchengesängen, etwas zu nehmen, alles unter einander zu verbinden, und von dem Seinigen nach Gefallen viel oder wenig dazu zu thun... Zu dieser Art des musikalischen Fantasirens, muß man beynahe alle große Opern und Operetten auswendig können, um jede Ariette ihrem Charakter gemäß vorzutragen...; kurz, man muß ein sehr guter Musikus seyn, sehr viel Geschmack, und ebenso viel Fertigkeit besitzen, wenn man ein *Potpourri* vollkommen vortragen will (49 f.).

Schon fünf Jahre später wird im Dtsch. eine Abwertung des Begriffs erkennbar, die sich auch im Franz. um 1820 beobachten läßt und die das nachfolgende polemische Verständnis, wie es beispielsweise Schopenhauer belegt, einleitet:

Anon. Rezension über drei Hefte *Pot-pourri pour le Pianoforte* (AmZ VIII, 1806): Diese vogelfreye Gattung von Musik hat, wie man weiss, nur in Frankreich, oder doch nur durch Franzosen, vorzügliches Glück gemacht, ohngefähr wie die gemeinere Art der Conversations-Poesie; und im Grunde ist sie auch eine gemeinere Art der Conversations-Musik (696 f.);
J. J. de Momigny, Art. *Pot-Pourri*, in: *Encyclopédie Méthodique. Musique*, Bd. II, hg. von N. E. Framéry, P. L. Ginguené u. Momigny (Paris 1818): Suite d'airs pris en partie ou en totalité çà & là dans la musique vocale ou instrumentale, & plus ou moins biens cousus l'un à l'autre par quelques périodes conjonctionelles.
Le *pot-pourri* a ordinairement un thème que l'on ramène de temps en temps...
Dans ce genre de travail on montre... ou le bout d'oreille de l'ignorance ou le savoir du maître (280 a f.);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Pot-Pouri*: ...le grand nombre des *pots-pouris* qu'ils ont publiés, a fait tomber ce genre dans le discrédit (II, 162);
A. Schopenhauer, *Parerga u. Paralipomena* (Bln 1851), *Zur Metaphysik d. Schönen u. Aesthetik*, § 221: Dem [Vaudeville] analog ist eine, aus Fetzen, die man honetten Leuten vom Rocke abgeschnitten, zusammengeflickte Harlekinsjacke der Potpourri, — eine wahre musikalische Schändlichkeit, die von der Polizei verboten seyn sollte (*Werke in fünf Bänden*, hg. von L. Lütkehaus, Zürich 1988, Bd. IV, 384).

Während im Dtsch. im Zusammenhang mit Potpourri vereinzelt auf das Merkmal des Komischen und Lächerlichen abgehoben wird („Ein komischer Mischmasch", BurkhardW, Art. *Potpourri*, Ulm 1832, 253; vgl. auch den Art. *Komisch*, 163), faßt der Art. *Potpourri* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. V (Stuttgart 1837) die mus. Bedeutung des Begriffs, die noch bis ins 20. Jh. reicht, exemplarisch zusammen:

Man versteht darunter ein aus mehreren und zwar größten Theils bekannten Themen zusammengesetztes Tonstück, wobei der Verfasser kein anderes Verdienst hat als das einer geschickten und glücklichen Compilation, der passenden Verknüpfung und anmuthigen Ausführung der verschiedenen Melodien und kleinen Tonsätze, die nun aus einem einzigen größeren Werke z. B. zusammengelesen oder auch mehreren anderen Werken verschiedener Gattung entnommen seyn können... Dem allgemeineren Gebrauche nach ist Potpourri ein Instrumentalstück... Ein musikalisches Ragout könnte man allenfalls ein Potpourri nennen, das nach Allem schmeckt...; ein buntes Allerlei ohne jede künstlerische Einheit. Musiklehrer sollten sich hüten, dergleichen zu oft ihren Schülern in die Hände zu geben, denn nur Zeitvertreib und angenehme Unterhaltung für Dilettanten kann der Zweck der Potpourri's seyn, wobei es auf Bildung des Geschmacks durchaus nicht ankommt... (528 f.).

Die von C. Sachs geprägte Wortschöpfung Potpourri-Instrumente ist von der mus. Bezeichnung hergeleitet, wie der gleichlautende Art. in seinem *Real-Lexikon d. Musikinstr.* belegt (Bln 1913):

Potpourri-Instrumente nennt man eine Gruppe von Klang- und Lärmwerkzeugen, die dazu bestimmt sind, in den bei Gartenkonzerten und ähnlichen Gelegenheiten beliebten Potpourris außermusikalische Klänge und Geräusche nachzuahmen (305 a).

(4) Der Ausdruck MEDLEY begegnet in mus. Titeln schon im frühen 17. Jh.; es ist aber zu vermuten, daß die Bezeichnungen *A Medley* von W. Byrd und *John-*

son's Medley von E. Johnson im *Fitzwilliam Virginal Book* (Ms. zw. 1609 u. 1619; ed. J. A. Fuller Maitland u. W. Barclay Squire, Bd. II, Wiesbaden 1899, IV f.) noch von der ursprünglichen Wortbedeutung Handgemenge oder Kampfgetümmel geprägt und als programmusikalische Titel gedacht sind. Ein weiterer Beleg aus dieser Zeit in Fr. Bacons *Sylva Sylvarum: or a natural History* (London 1627) gebraucht Medley im vokabularen Sinne als Vermischung: „The tripla's, and changing of times, have an agreement with the changes of motion; as when galliard time and mesure time are in the medley of one dance" (*The Works of Francis Bacon*, Bd. II, London 1859, 389).

Seit der Mitte des 18. Jh. ist das Begriffswort in Titeln der Unterhaltungsmusik und erst seit 1790 als Satzbezeichnung nachweisbar:

The Merry medley; or, a christmas-box, for gay gallants, and good companions. Containing abundance of diverting stories and choice jokes and syible reflections... celebrated and jovial songs, set for the voice, violin, and modish country dances..., 2 Bde (London um 1744—45; zit. nach RISM B/II, 232);

Six Medley or comic overtures in seven parts, for violins and hoboys with a bass for the harpsichord and violoncello... (London 1763; zit. nach RISM B/II, 229);

Parsley's lyric repository for 1790. Containing a selection of all the favorite songs, duets, trios &c. now singing at the theatres-royal the Anacreontic society, and every polite assembly of wit and harmony in the metropolis; including those sung last season at Vauxhall. With a variety of ballads, sonnets, parodies, medleys, burlesques... (London 1790; zit. nach RISM B/II, 282);

The Favorite Union medley in which are interspersed... Engl., Irish, Scottish & Welsh airs including some... subjects taken from Mozart & Martini for the piano-forte, violin or german flute (London um 1800, zit. nach RISM B/II, 180).

Die enge Verbindung des Begriffs Medley mit dem Humoristischen belegen nicht nur die Titelformulierungen; auch Th. Busby, der den Ausdruck in seinem Wörterbuch *A Mus. Manual, or Technical Directory* (London 1828) als eine „irregular and humorous assemblage of passages taken from different songs, or other compositions" (110) erklärt, hebt damit noch auf die frühere Funktion dieser Mischung ab.

Im gegenwärtigen Sprachgebrauch der populären Musik hat sich entsprechend der Dominanz engl. Begriffswörter auch Medley zur Bezeichnung der aus bekannten Themen gebildeten Arrangements durchgesetzt und damit die Nachfolge des Ausdrucks Potpourri angetreten:

New GroveD (London 1980), Art. *Medley*: A medley is similar to a potpourri, though generally of a smoother construction. The constituent tunes are very often from a similar source... (XII, 59 b);

New HarvardD (Cambridge, Mass., u. London 1986), Art. *Medley*: A succession of well-known melodies loosely connected to one another; sometimes synonymous with potpourri...It is now applied principally to popular music, especially to a selection of tunes from a musical or made popular by a particular performer (478 b);

W. Ziegenrücker u. P. Wicke, *Sachlexikon Popular Musik* ([Lpz. 1985] Mainz 1987), Art. *Medley*: Medleys, auch Potpourri, bilden eine beliebte Form der Bearbeitung in allen Bereichen der populären Musik. Sie bestehen aus Aneinanderreihungen... bekannter Melodien..., meist ohne größere Überleitungen (233 b f.).

Lit.: K. Gudewill, Art. Quodlibet, MGG X, 1962; W. Rogge, Das Quodlibet in Deutschland bis Melchior Franck, Wolfenbüttel u. Zürich 1965.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1991

Ragtime

angloamerikan., aus rag, Fetzen, Lumpen, und time, Takt; seit Ende des 19. Jh.; vorwiegend eine Art Gattungskennzeichnung; etymologische Deutung umstritten; orthographische Versionen: zunächst rag-time (seltener rag time), schließlich ragtime, für das einzelne Stück vornehmlich rag.

In den Gattungsfächer afroamerikan. Musik bzw. den übergreifenden Komplex der American Popular Music gehörend, d. h. in den Zusammenhang einer Musik ohne begleitende Theorie, entziehen sich Phänomen und Benennung einer zweifelsfreien Klärung. Weder lassen sich die Initiatoren, die geographische Region, der Zeitpunkt und die Umstände der Benennung noch das Spektrum und die Traditionszusammenhänge des Benannten präzis ermitteln: ‚Ragtime' ist die ebenso geläufige wie rätselhafte Chiffre für eine populäre Musik afroamerikan. Ursprungs des späten 19. und frühen 20. Jh. Die letzten Jahrzehnte haben die Vorstellungen von diesem Phänomen in einer Weise verändert, daß es heute merklich anders gedeutet und bewertet wird als während der Spanne seiner historischen Existenz.

1) Das engl. und angloamerikan. Wort rag ist schon früh belegt: substantivisch seit dem 13./14. Jh., als Verb seit dem 15. Jh. transitiv und seit dem 17. intransitiv. Nominaler und verbaler Wortgebrauch sind sowohl in der Schriftsprache als auch – mit verändertem Skopus – im Slang geläufig; the rag und to rag weisen also jeweils eine literarische und eine subliterarische Manifestationsebene auf.
Das Substantiv bietet hauptsächlich folgende semantische Felder (nach *Oxford Engl. Dict.*): a small worthless fragment or shred of some woven material; a fragment, scrap, bit, remnant (a torn or irregularly shaped piece); a piece (mass or bed) of hard, coarse or rough stone; an extensive display of noisy disorderly conduct, carried on in defiance of authority or discipline; a dance or ball. Das transitive Verb läßt sich folgendermaßen fassen (ibid.): to tear in pieces; to scold, rate, talk severely to; to break up (ore) with a hammer, preparatory to sorting; das weniger gebräuchliche intransitive Verb (ibid.): to wrangle over a subject. Gleichermaßen in transitiver und intransitiver Verwendung hat das Verb auch die Bedeutung von Ragtime spielen, singen oder tanzen – das eine Mal: ein Stück Musik dieses Genres realisieren (belegt seit 1917, *Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 1025); das andere Mal: sich in diesem spezifischen Genre mus. artikulieren (belegt seit 1905, ibid.).
Unter den Wortverbindungen und Derivaten sind besonders die synonymen Adjektive ragged und (auf der Slangebene) raggy in der Bedeutung von rauh, zottig, zerlumpt, unvollkommen, ärgerlich, unregelmäßig, mit Ragtime-Charakter zu nennen.

2) Intentionen und sprachgeschichtlicher Hintergrund für die Koppelung von rag und time, die erst in dem Augenblick dokumentiert ist, als sie eine mus. Bezeichnungsfunktion zu erfüllen hat, lassen sich nicht klären. Die Koppelung wird vor allem zu einer Art Gattungsbezeichnung herangezogen, kann aber auch das Einzelstück der Gattung bezeichnen. Deutungsversuche stammen hauptsächlich aus dem Umfeld der Musik; die Linguistik hält sich auffällig zurück. Zwei verschiedene, sich von den Intentionen her aber keineswegs widersprechende Möglichkeiten werden angeboten:
a) Der *Suppl. to the Oxford Engl. Dict.* sucht eine Erklärung im amerikan. Engl. und vermutet die sachliche Verbindung der beiden Substantive rag und time. Der hier gültige Skopus von rag ist in seinem Ursprung unklar und zielt auf Ball und Tanz, im allgemeinen in Zusammenhang mit Afroamerikanern. ‚Ragtime' wäre demzufolge eine Tanzveranstaltung. Diese Deutung trifft negativ empfundene, milieuspezifische Funktionsqualitäten mit Assoziationen wie zwielichtig, Schwarze, Radau, rhythmisch, Tanz. Stimuliert sein dürfte die Benennung – falls die Erklärung stichhaltig ist – von inzwischen verschütteten afroamerikan. Traditionen als den Wurzeln der nunmehr Ragtime genannten Musik.
b) Die in der Musikliteratur einzige (und nur dort versuchte) Deutung geht aus von time als dem engl. Terminus technicus für Takt (der allerdings auch das weitverbreitete Synonym metre/meter kennt sowie measure und bar). Die Wortkomponente rag wird als Adjektiv verstanden und von ragged abgeleitet, wenngleich es wortgeschichtlich-grammatikalisch keine Evidenz, sondern nur Mutmaßungen für eine solche Ableitung gibt. Demnach würde ragtime als ragged time auf eine unregelmäßige („unordentliche") Taktgliederung, auf einen zerrissenen („zerlumpten") Takt verweisen (auch Dauer, der zugespitzt sogar von „zerrissenem Taktschlag" spricht; *Jazz – die magische Musik*, 343 bzw. 84). Nahezu gleichzeitig treten drei orthographische Versionen auf: rag time, rag-time, ragtime. Anfangs am häufigsten verbreitet ist rag-time, während rag time nur vereinzelt und vorübergehend auftritt; die Version ragtime setzt sich dagegen in den 20er Jahren durch. Dieser Prozeß ist konsequent: Da die Koppelung von rag und time sinnfällig werden soll, hat die unverbundene Schreibung keine Chance. Nachdem das neue Genre zu einem Phänomen eigenen Rechts geworden ist, interessieren Herkunft und Komponenten nicht mehr, die Zusammenschreibung löst den Bindestrich ab, und der die Sache bezeichnende Begriff gewinnt seine Eigenqualität.

I. (1) Zu belegen ist das Aufkommen der Bezeichnung ‚Ragtime' kurz vor der Jahrhundertwende in den verschiedenen Sparten der Musik des amerikan. Entertainments, so (a) in einem Genre schlagerartiger Lieder (‚Coon-Songs'), (b) in der Klaviermusik und (c) in der Musik für Instrumentalensembles. (2) Bereits sehr früh werden etymologische Deutungsversuche unternommen. (a) Die größte Wahrscheinlichkeit dürfte eine Deutung beanspruchen, die bei der generellen Tanzbarkeit der Stücke ansetzt. Andere Deutungen beziehen sich auf (b) die auffälligen rhythmischen Charakteristika und (c) die Kleidung der Musiker. (3) Die Vielfalt des Wortgebrauchs zwingt zur Frage nach der Identität des mit ‚Ragtime' Gemeinten. (a) Eine Antwort bietet das Verfahren des ‚Ragging', bei dem gegebene Musik durch eine besondere Spielweise in ‚Ragtime' umgewandelt wird. (b) Die sich darin manifestierende improvisatorische Komponente deutet auf die Verwandtschaft von Ragtime und Jazz. (c) Allgemein gilt der Rhythmus als konstituierendes Element. (d) Die Geschichte des Ragtime dürfte der des Blues analog sein.

II. (1) Nach dem Verfall des Ragtime in der Zeit des Ersten Weltkriegs setzt Ende der 1930er Jahre eine Rückbesinnung auf die Black American Music ein, die zu einer Renaissance des Ragtime führt. (2) Keineswegs synchron dazu kommt es (a) zu einer Adaptation des Begriffs ‚Ragtime' in Werken der europäischen Musiktradition, (b) zu einer literarischen Rezeption, die ‚Ragtime' als Chiffre für eine spezifische Welt setzt, und (c) zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Ragtime-Begriff.

I. (1) Zu belegen ist das Aufkommen der Bezeichnung ‚Ragtime' kurz vor der Jahrhundertwende in

den verschiedensten Sparten der Musik des amerikan. Entertainments, sofern es afroamerikan. Einflüsse aufweist.

(a) Der früheste Beleg bezieht sich auf das Genre schlagerartiger Lieder, die das afroamerikan. Milieu parodieren und darum ‚Coon-Songs' heißen (Kurzform coon für racoon, Waschbär, als umgangssprachliche Wendung für den amerikan. Schwarzen seit der 2. Hälfte des 19. Jh.). Diese Coon-Songs waren Bestandteil der Minstrelsy bzw. der Minstrel-Shows, d. h. Elemente im Programm von Wanderrevuen, die – mit Variété-Nummern, Schauspiel, Gesang, Tanz und Instrumentalstücken – für Unterhaltung der bei der Besiedlung der USA im 19. Jh. nach Westen drängenden Bevölkerung sorgten. Zunächst von Weißen getragen, seit der Emanzipation auch von Schwarzen, karikierte die Minstrelsy bevorzugt die Welt der Afroamerikaner, indem der „Nigger" entweder als Tölpel oder als Dandy lächerlich gemacht wurde. Die eigentlichen Minstrel-Shows hatten ihr Debut spätestens 1843 (Virginia Minstrels in New York), Extravaganzas (Ein-Mann-Veranstaltungen) gab es dagegen schon seit Beginn des 19. Jh. und später simultan zur Minstrelsy. Während die weißen Revuen sich am Ende des Jh. auflösten, gab es schwarze Ensembles noch lange nach der Jahrhundertwende. Dieser schwarze Parallelstrang knüpfte mus. besonders stark an afroamerikan. Traditionen an, war er doch ein Teil von ihnen. In den Coon-Songs, die seit den 1890er Jahren auch gedruckt im Umlauf waren, finden sich Elemente der afroamerikan. Musik (einschließlich ihrer Tanzkomponenten), künstlicher „Niggertalk" (eine weiße Persiflage des Black American English) und, stofflich-thematisch, der amerikan. Schwarze selbst, jedoch in klischeehaft-grotesker, diffamierender Verzeichung.
Historisch-sachlich hat die Extravaganza ihre Ursprünge sowohl in irisch-schottischen Tanzgewohnheiten als auch in den Vorläufern des afroamerikan. Tap Dance (Jig, Juba), d. h. in schwarzen Tänzen, die von den Weißen noch vor der Mitte des 19. Jh. entdeckt und verwertet, dabei allerdings eben auch verfremdet wurden. „Ihre Wurzeln liegen auf weißer Seite in den Ein-Mann-Aufführungen schottischer und irischer Holzschuhtänze (teilweise mit Wettstreitcharakter); damit analogisiert bzw. re-interpretiert hat man die schwarzen Ein-Mann-Aufführungen der Juba, Patting und Ragging Dances. Diese Um-Interpretierung (und zugleich Verwechslung) war sehr leicht, weil, äußerlich gesehen, beide Male das gleiche vorzuliegen schien: ein einzelner tanzt mit Zehen, Ballen, Fersen auf der Stelle, macht dazu verrenkende Bewegungen des Oberkörpers, trägt dazu (oft) Schuhwerk mit Holzsohlen, Blechplatten etc." (Dauer in einer briefl. Mitt. vom 17. 1. 1984).
Die Erstbelege für ‚Rag' und ‚Ragtime', die im Zusammenhang mit dem Coon-Song auftreten, stammen aus den späten 1890er Jahren. Der allererste von ihnen ist der seinerzeit auch populärste und für das Genre zugleich typische Song *All Coons Look Alike To Me*; er wird 1896 vom Verlag Witmark & Sons, New York und Chicago, veröffentlicht und hat Ernest Hogan, einen Weißen, zum Autor. Der Refrain bietet eine Alternativfassung, mit dem Hinweis: *Choice Chorus, with Negro „Rag," Accompaniment, Arr. by Max Hoffmann*. Die Anführungszeichen signalisieren, daß die neue Vokabel noch nicht etabliert ist. In einer Coon-Song-Publ. desselben Verlags von 1896, für deren Arrangement wiederum Hoffmann (auch Hoffman), ein Weißer, verantwortlich zeichnet, findet sich zur Alternativfassung des Refrains die Angabe: *Rag accompaniment to Chorus „Coal Black Lady"*. Initiator dieser frühen „Rag-Accompaniments" ist vermutlich Hoffman(n), der Arrangeur des Verlags.
Die Häufung solcher und ähnlicher Dokumentationen in Song-Drucken von 1896 führt bereits 1897 und 1898 zu Reaktionen, wenn etwa 1900 ein Song erscheint (*I'm Certainly Living A Ragtime Life*), in dem sich die Autoren Robert S. Roberts und Gene Jefferson ironisch mit dem Modewort auseinandersetzen:

I got a ragtime dog and a ragtime cat, / A ragtime piano in my ragtime flat; / Wear ragtime clothes, from hat to shoes, / I read a paper called the „Ragtime News." / Got ragtime habits and I talk that way, / I sleep in ragtime and I rag all day; / Got ragtime troubles with my ragtime wife, / I'm certainly living a ragtime life (zit. nach Riedel/Schafer, 111).

Die neue und doch schon modisch-populäre Musik, von der der *Musical Courier* am 23. V. 1900 die Schlagzeile *The rag-time rage* bezieht (*Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 1027), veranlaßte im Jahr zuvor den Hg. der Zs. *The Metronome*, W. H. Amstead, zu der Feststellung:

The Metronome, XV. Jg., 1899, Mai-Ausgabe: Probably the majority of our readers are aware that the most popular music of the day is that known as „rag-time." ... From New York to California and from the great lakes to the gulf rag-time music of all styles is the rage. Look at the ballroom programmes for the past season and we find rag-time and other „coon" melodies introduced into every dance where it is practicable (zit. nach Berlin, 8).

(b) Unmittelbar nach der etikettierenden Fixierung des Coon-Song bemächtigt sich das Wort Ragtime einer durchkomponierten und unverwechselbaren, bislang aber namenlosen Klaviermusik. Derartige Komp. sind seit den frühen 90er Jahren gedruckt in Umlauf (vermutlich seit 1892), während das Wort Ragtime oder Rag 1897 zu einem Bestandteil der Titel wird. Der früheste Beleg ist *The Mississippi Rag Two-Step*, mit dem Zusatz: *The First RAG-TIME Two-Step Ever Written*, von William H. Krell, einem Weißen, der sein Stück von Brainard's Sons in New York und Chicago verlegen läßt. Im gleichen Verlag erscheint 1899 sogar schon eine Anthologie: *Brainard's Ragtime Collection*. Handelt es sich bei Krells Klavier-Ragtime eigentlich um ein für Klavier arrangiertes Band-Stück, so kommen noch im selben Jahr die ersten originären Klavierkompos. mit dem neuen Titelbestandteil auf den Markt, darunter der erste Ragtime eines Schwarzen, der *Harlem-Rag* von dem aus Georgia stammenden Tom Turpin (1873–1922) im Verlag De Yong in St. Louis.
Scott Joplin aus Texas (1868–1917), die für das pianistische Ragtime-Phänomen überragende Persönlichkeit, veröffentlicht 1895 zwei Coon-Songs, für Kla-

vier 1896 drei Märsche und einen Walzer und danach erst Klavier-Ragtimes, die das gleiche Titeletikett tragen: am 15. III. 1899 die Kompos. *Original Rags*, verlegt bei Hoffman in Kansas City, und am 18. IX. 1899 den schon 1897 komponierten *Maple Leaf Rag*, nun im Verlag des für die Gesch. des Klavier-Ragtime und für Joplin höchst bedeutsamen John Stark in St. Louis. Der *Maple Leaf Rag* macht nicht nur seinen Komponisten auf Anhieb berühmt, er hat wohl auch den entscheidenden Anteil am Popularitätsdurchbruch der Klaviermusik Ragtime. (Mehr Ragtimes für Klavier als 1899 sind weder vorher noch nachher publ. worden.)
Im Verlagsvertrag zwischen Joplin und Stark heißt es u. a.:

Witnesseth: That whereas Scott Joplin has composed a certain piece of music entitled Maple Leaf Rag and has not funds sufficient to publish same it is hereby agreed with above parties of the first part that John Stark and son shall publish said piece of music and shall pay for all plates and for copy right and printing and whatevr [sic] may be necessary to publish said piece of music (zit. nach dem Faks. bei Jasen/Tichenor, 76).

Der Kreole Jelly Roll Morton aus Louisiana (1885–1941), selbst einer der bedeutendsten Repräsentanten des Ragtime und im Urteil über Kollegen gnadenlos, bemerkt dazu 1938 in seinen Erinnerungen:

St. Louis had been a great town for ragtime for years because Stark and Company specialized in publishing Negro music. Among the composers the Starks published were: Scott Joplin (the greatest ragtime writer who ever lived and composer of *Maple Leaf Rag*), Tom Turpin, Louis Chauvin, Audie Mathews, and James Scott (zit. nach A. Lomax, *Mister Jelly Roll*, Berkeley [2]1973, 149).

Die mit ‚Rag' oder ‚Ragtime' bezeichnete Klaviermusik entfernt sich dank ihrer kompositorischen Kategorien extrem weit vom Humus afroamerikan. Musik. In welcher Weise sie schriftlose schwarze Traditionen vorgeprägt haben, läßt sich kaum rekonstruieren. Dagegen wurden die nun dominierenden, definitiven Elemente dem Charakterstück und der europäischen Popularmusik des 19. Jh. entnommen. Eine Amalgamierung aber war möglich gewesen, weil die Ragtime-Pianisten der afroamerikan. Bildungsschicht entstammten und durchweg nicht aus dem Süden, sondern aus den Staaten des Mittleren Westens kamen. (Diese Region hatte einen nur geringen schwarzen Bevölkerungsanteil und vergleichsweise tolerante Lebensbedingungen.) Umgekehrt war die maximale Nähe der Gattung zur Musiktradition Europas die Grundvoraussetzung für einen überregionalen und schließlich weltweiten Erfolg, wenngleich dieser durch die neuen, expandierenden Massenmedien entscheidend begünstigt wurde.
Die mus. Charakteristika lassen sich ohne Schwierigkeiten fassen: mehrteilige, an Liedformmodellen orientierte Organisationsschemata (analog Marsch, Walzer u. ä.), vor allem das statistische „Normalschema"

x	A	A	B	B	A	[y]	C	C	D	D	
4	16	16	16	16	16	[4]	16	16	16	16	;

T——————————————S——————————

Periodenstrukturen; 2/4-Takt in mäßigem Marsch-Tempo; regelmäßig akzentuierender Baß (als Achtelnoten-Beat) mit harmonischer Gerüstfunktion; Synkopenmelodik (als Off-Beat-Stilisierung); strikte Funktionsteilung der Hände.

(c) Der Titel Ragtime begegnet auch in der Musik für Instrumentalensembles (Militärbands, Tanzkapellen, Salonorchester u. ä.). Damit rückt deren Repertoire in einen engen Zusammenhang mit Coon-Song und Klaviermusik. Durch Bearbeitungen, bei denen aus jedem Musikstück nahezu jedes beliebige andere hervorgehen kann, sind Ragtime-Song, Klavier-Ragtime und Ragtime für Instrumentalensembles sogar miteinander verschränkt, wenn beispielsweise ein Klavierstück nachträglich textiert oder eine Ensemblekompos. in eine Klavierversion verwandelt wird (Krell, *Mississippi Rag*) und vice versa (Joplin, *Maple Leaf Rag*). Dabei sind erfolgreiche Songs als Grundlage besonders beliebt – analog der Praxis, daß Erfolgsschlager in jedweder Bearbeitung erscheinen, auch und gerade in instrumentalen Tanzmusik-Arrangements. Die Ragtime-Mode erfaßt schließlich die unterschiedlichsten Instrumentalkombinationen (Saxophonsextett) sowie ungezählte Einzelinstrumente (Cymbal).
Der früheste terminologische Beleg bei Musikstükken für Ensembles ist kaum zu ermitteln, weil die Bearbeitungspraxis die Frage nach authentischen Kompos. im Zwielicht läßt. Wird das Phänomen in den 90er Jahren erkennbar, so sind 1898 erstmals in einer Zeitschrift – in der Januar-Ausgabe von *The Metronome* (XIV. Jg.) – ‚Ragtime'-Noten für Bands unter den Neuerscheinungen annonciert. (Die Popularität der Ragtime-Ensembles indiziert im übrigen auch ein Song-Titel: *Alexander's Ragtime Band*; der 1911 von Irving Berlin publ. Schlager hat sich jahrzehntelang außerordentlicher Beliebtheit erfreut.)

(2) An der frühen Verwendungsgesch. von Ragtime ist dreierlei hervorzuheben: daß sich das zur Kennmarke gewordene Wort auf eine große Vielfalt von Musik richtet; daß es sich in seiner neuen Funktion rasch einbürgert; daß unverzüglich etymologische Deutungsversuche unternommen werden, die das Gemeinsame in all dem, was plötzlich und allenthalben Ragtime genannt wird, zu erfassen suchen. So sind diese terminologischen Fragen frühe, von den Zeitgenossen selbst angestellte Sachreflexionen, ohne daß dabei die Legitimität der Benennung und die Identität des Gemeinten je in Zweifel gezogen würden.
Die Initiatoren der Etikettierung bleiben ungenannt, während die Erstbelege aus den Verlagshäusern in sehr verschiedenen Regionen auftauchen, selten jedoch im Süden. Sind diese Verlage – in New York, Chicago und St. Louis – Unternehmen, die sich ausnahmslos im Besitz von weißen Amerikanern befinden, so stammen auch die frühen Musikstücke und Arrangements, die mit dem Etikett ‚Ragtime' oder ‚Rag' publ. werden, von Weißen. Demnach scheint der Ragtime, wie einige Jahre später Blues und Jazz, von ihnen seinen Namen erhalten zu haben, scheint es sich um eine euroamerikan. Fremdbenennung zu handeln. Immerhin treten drei populäre weiße Musiker auf, die in Konkurrenz zueinander Erstlingsrech-

te beanspruchen: Ben Harney (1896), Krell (1897) und die Koautoren Ned Wayburn und Stanley Whiting (1897).
Die schlagartige und breite Verwendung des neuen Einheitsetiketts aber legt die Vermutung nahe, daß das Wort Ragtime schon geraume Zeit vorher zur Kennzeichnung des nun so bezeichneten mus. Feldes in Umlauf war. Den eigentlichen Anstoß zur Benennung dürften dabei ökonomische Gesichtspunkte gegeben haben: Die Zwänge massenmedialer Distribution der Ware Ragtime – zunächst über den Notendruck, dann auch über tontragende Medien – verlangten nach einer Kennmarke, die die Identifizierung dieser Ware gewährleistete und zugleich assoziative Signifikanz aufwies.
Etymologische Deutungsversuche sind schon 1897 dokumentiert. Vermutlich ist es nicht ein einziger Bedeutungsinhalt, sondern gerade der schillernde Charakter des Wortes rag, der zu dieser Benennung angeregt hat – läßt sich so die Musik doch aus verschiedenen Blickwinkeln „begreifen". Problematisch bleibt allerdings die alternative Verwendung von rag und rag-time.

(a) Die größte Wahrscheinlichkeit dürfte eine Deutung beanspruchen, die bei der GENERELLEN TANZBARKEIT der Stücke ansetzt. Daß rag und Tanz im Slang eines afroamerikan. gefärbten Milieus synonym verwendet wurden, bestätigt der Schriftsteller R. Hughes:

Musical Record 447 (1. IV. 1899): The negroes call their clog-dancing „ragging", and the dance a „rag" (zit. nach Berlin, 28).

Für diese Verschränkung gibt es auch sachlich-mus. Anknüpfungsmöglichkeiten. Eine rhythmisch intensive, im Tempo stetige und aufgrund ihrer Strukturierung ebenso regelmäßige wie eingängige Musik provoziert zum Tanzen – oder umgekehrt: die generelle Tanzbarkeit afroamerikan. Musik, mithin der hohe Stellenwert des Tanzes in deren Gattungsspektrum (als Konsequenz aus afrikan. Traditionen), hat einen Fächer von schwarzen Tänzen hervorgebracht, der als Retention afrikan. Tanztypen verstanden werden muß, ja sogar auf seine afrikan. Ursprünge zurückverfolgt werden kann. Die Musik, die am Ende des Jahrhunderts Ragtime genannt wird, läßt sich auf die verschiedensten Schrittfolgen tanzen und kann darum auch unter dem Namen verschiedener Tänze auftreten.
Allein die Terminologie des Klavier-Ragtime gibt seit dem ersten Auftreten von Kompos. unter diesem Namen (1897) eine Fülle von Informationen. So wird 1899 eine Kompos. veröffentlicht, die gleich ein Begriffsbündel präsentiert: *The Honolulu Cake Walk. Ragtime March*, mit dem Zusatz: *Can also be used as: Two-Step, Polka or Cake-Walk* (zit. nach Berlin, 14). Bei Joplin begegnen zu seinen Ragtimes u. a. folgende Untertitel: *A Ragtime Two-Step; March and Two Step; A Syncopated Two Step; A Slow Drag Two-Step; A Slow Drag; Ragtime Waltz; Rag-Time Dance – A Stop-Time Two Step; A Syncopated March and Two Step; Cake Walk March; Cake Walk.*
Der ursprüngliche Rag muß als Tanz ohne Raumchoreographie dem Walk (und Drag) als Tanz mit Lokomotion gegenübergestellt werden; doch haben diese Tanz-Grundtypen mus. die gleichen rhythmischen Charakteristika auf der gleichen Tempobasis. Bei forciertem Tempo lassen sie sich sogar als Onestep und Twostep tanzen. So verweisen die Titelerläuterungen Joplins u. a. auf einen breiten Kanon afroamerikan. tradierter Tänze, die alle als ‚Ragtime' rubriziert werden können. Da aus europäischer Perspektive schließlich Verwandtschaftsbeziehungen zu Galopp, Marsch, Polka, Quadrille und Walzer greifbar sind, erklären sich in den Ragtime-Titeln auch die entsprechenden terminologischen Hinweise.

(b) Eine spezifisch mus. Deutung, die nämlich die AUFFÄLLIGEN RHYTHMISCHEN CHARAKTERISTIKA herausstellt, dürfte keineswegs im Widerspruch zur etymologischen Verknüpfung von Ragtime und Tanz stehen; sie wird gegenüber allen andern Deutungsversuchen sogar am häufigsten bemüht. Die einschlägigen Dokumente haben zwar anekdotenhaften Zuschnitt, sind in der Sache aber treffsicher. Zwei Beispiele seien angeführt:

A. J. Goodrich, *Syncopated Rhythm vs. „Rag-Time"* (*Musician* VI/1901): Rag-time is merely a common form of syncopation in which the rhyhthm is distorted in order to produce a more or less ragged, hysterical effect (zit. nach Berlin, 11);

Wayburn/Whiting, *Syncopated Sandy* (Vorw. zur Veröff. eines Coon-Song, New York 1897): Rag-Time / As Illustrated in „Syncopated Sandy" / The authors and publishers in presenting „Syncopated Sandy" to the public, have succeeded in illustrating for the first time the absolute theory of the now famous „RAG-TIME" music, which originated with the negroes and is characteristic of their people. The negro in playing the piano, strikes the keys with the same time and measure that he taps the floor with his heels and toes in dancing, thereby obtaining a peculiarly accented time effect which he terms „RAG-TIME" (zit. nach Berlin, 27).

(c) Vom umgangssprachlichen Wortsinn aus liegt es nahe, die Benennung der Musik mit der KLEIDUNG DER MUSIKER in Verbindung zu bringen. So sind bei der graphischen Gestaltung des Deckblatts für ein Ragtime-Potpourri von Hoffman(n), das 1897 wieder bei Witmark & Sons erscheint, die Buchstaben zum Titel *Rag Medley* zerlumpte Kleidungsstücke, aufgereiht auf einer Wäscheleine (Faks. bei Jasen/Tichenor, nach 76). Insgesamt aber hat das Dokumentarmaterial auch hier anekdotenhaften Charakter, wie etwa die folgende Äußerung:

W. R. B. (?), *Questions and Answers* (*Etude Magazine* XVIII/1900): „Rag-time" originated in the South, where bands of colored musicians first played it. These bands are not usually organized, not uniformed, beeing volunteer affairs. [. . .] This music got its name from the rough appearence of the bands, which are called rag-bands, and the music rag-music, or „rag-time" music (zit. nach Schafer/Riedel, XIX).

Die Gleichsetzung von schwarz und Lumpenproletariat, die auf das Herkunftsmilieu der Musik anspielt, gelingt auf diese Weise, doch bleibt ein logischer Sprung, wie und warum nämlich ‚rag' zu ‚rag-time' wird.

•

Exkurs: Dauer möchte im Sprachgebrauch eine schwarze und eine weiße Ebene unterscheiden. Zur zeitlichen Priori-

tät äußert er sich dabei nicht, ja er hält eine solche Stellungnahme für unnötig. Seine These entwickelt er folgendermaßen:
„Wenn wir die Aussage von R. Hughes ‚the Negroes call their clog-dancing „ragging"' als voll zutreffend akzeptieren, haben wir die zentrale und entscheidende Vokabel des Black American English (!) für den ganzen Komplex. Es spielt keine Rolle, woher die Schwarzen das Wort genommen haben, denn es hat diese eine umfassende und eindeutige Signifikation: alles, was sich in der bewußten Weise kinetisch-rhythmisch-musikalisch bewegt, ist ‚ragging'. Es subsumiert eine Reihe ähnlicher, verwandter Bewegungsformen; es exkludiert aber auch alles andere, z. B. Jazz oder Blues oder Spirituals (resp. Sacred Singing). Innerhalb dieses Begriffsfeldes ist eine eigene schwarze Entwicklung vor sich gegangen, von einfachster Ausführung bis zu ganz anspruchsvollen Adaptionsformen.
Daneben liegt die weiße Sprachebene. Irgendwann ist weißen Leuten dieser Bewegungs-Musik-Komplex der Schwarzen aufgefallen, und sie haben nach einer Bezeichnung dafür gesucht. Jetzt gibt es zwei Möglichkeiten: a) die Schwarzen hatten schon den Begriff ‚ragging', und die Weißen haben diesen übernommen und um-interpretiert; b) die Weißen haben von sich aus die/ihre Vokabel ‚rag' hervorgeholt und auf das (für sie zappelige, zerrissene) musikalisch-tänzerische Verhalten (der Schwarzen) übertragen. Auf dieser Verständnisbasis sind dann nachgestaltete Eigenschöpfungen hergestellt worden; und da weiße Leute selbstverständlich direkten Zugang zu den Printmedien der Zeit besaßen, sind ihre (Nach-) Schöpfungen auch als erste öffentlich bekannt geworden, mitsamt dem damit verbundenen Vokabular. Daher sind die zuerst dokumentierten Ragtime-Spuren ‚weiß'.
Natürlich haben die weißen Leute auch gleich nach einer ‚Bedeutung' für diese Vokabel ‚rag' und/oder ‚ragtime' gesucht (so wie sie das auch in gleicher Weise für Jazz, Blues, Spirituals usw. getan haben). Da sie den tatsächlichen sprachlich-kulturellen Hintergrund (des Black American English) nicht kannten, blieb ihnen nichts als die denotative Interpretation des Rag-Begriffes übrig: Stoff-Fetzen, zerlumptes Zeug, Lumpen-Nigger. Musik, Texte und bildliche Darstellungen blieben stets im Rahmen der weißen Kultur (bzw. dem, was diese sich unter dem Niggerleben vorstellte: ‚klassischer' Rag, weißer Rag, Kommerz-Rag). Genau diese Phase der Rag-Entwicklung wurde vom schwarzen Establishment vereinnahmt" (Dauer in einer briefl. Mitt. vom 17. I. 1984).

•

(3) Im Etikett ‚Ragtime' ist vielerlei assoziativ verschränkt: ‚Ragtime' kennt mannigfaltige klangliche Erscheinungsweisen – instrumentalbegleitete Singstimme, Instrumentalensembles unterschiedlicher Art, Klavier und andere Einzelinstrumente. ‚Ragtime' kann in formal-typologischer Art mancherlei sein – Song, Marsch, Tanz und Charakterstück. Dieses breitgefächerte Erscheinungsbild, das an seinen Rändern unscharf, ja offen zu sein scheint, sowie die im Dunkel sich verlierende Herkunft zwingen zur Frage nach der Identität des mit ‚Ragtime' Gemeinten.

(a) Nicht nur objektivierbare Genrestücke, die sich formal bestimmen lassen, machen das Ragtime-Phänomen aus, es gibt auch das Verfahren des ‚Ragging', analog dem „Verjazzen" von Kompos. oder ihrer Rock-Verarbeitung zu sog. „Classic Rock". Dieses Verfahren ist vom Anfang der dokumentierten Gesch. an allgemein verbreitet und allgemein üblich. Ben Harney, ein Weißer, veröffentlicht bei Witmark & Sons in New York und bei Bloom in Chicago 1897 sogar eine Anleitung dazu: *Ben Harney's Rag Time Instructor*. Ihr folgen zahlreiche weitere „Schulen", die alle das Erlernen des ‚Ragging' zum Ziel haben. Auch Joplin steuert 1908 eine von Stark (jetzt in Sedalia) verlegte *School of Ragtime* bei, die allerdings eher helfen will, technische Schwierigkeiten beim Ragtime-Spiel zu meistern. Ebenso werden weiterhin Songs veröffentlicht, deren Klavierbegleitungen mit Alternativfassungen in Ragtime-Manier ausgestattet sind. Das Ragging läßt sich auf die verschiedensten Musikarten anwenden und wird entsprechend genutzt: bei konventionellen Schlagern, die auf diese Weise zu Ragtime-Songs werden, wie bei volkstümlichen Kompos. der europäischen Musiktradition (vom Orchesterstück bis zur Opernarie). So erscheinen in Ragtime-Umwandlung Kompos. u. a. von Rossini, Mendelssohn Bartholdy, Liszt, Verdi, Rubinstein, Grieg, Lehár, Rachmaninoff, und zwar in allen möglichen Instrumentalversionen. Diese Praxis war freilich nicht unumstritten:

E. B. Perry, *Ragging Good Music* (*Etude Magazine* XXXVI/1918): We have musical unions in many of our cities, and one of the first rules they should pass is that any member found guilty of what is called „ragging" a classic should be dismissed from the organization in disgrace, and never again permitted to appear in any reputable organization (zit. nach Berlin, 70).

(b) Das Ragging läßt, wenn es am Anfang der Ragtime-Modewelle bereits bekannt ist, auf improvisatorische Ursprünge der Ragtime-Kompos. schließen, also auf ihre Verankerung in den schriftlosen Traditionen der afroamerikan. Musik, und dies, obgleich es eine Spielart und keine Gattung ist. So sind die Grenzen zwischen Ragtime und Jazz ebenfalls fließend – derart, daß vielen beteiligten Musikern, wie etwa dem Kreolen Sidney Bechet aus New Orleans (1897–1959; vgl. *Treat It Gentle*, New York 1960, passim), die Unterscheidung nicht gelingt.
Die Verwandtschaft von Ragtime und Jazz zeigt sich auch darin, daß das zum überregionalen Modewort avancierte ‚Ragtime' Kennmarke für die bis um 1915 namenlose Musik ‚Jazz' wird. In einem Interview des *Literary Digest* vom 26. IV. 1919 mit James Reese Europe (1881–1919), einem Afroamerikaner aus Alabama, der Verdienste bei der internationalen Verbreitung des Jazz-Idioms hat, eröffnet der Interviewer das Gespräch mit der Bemerkung: „While society once ‚ragged', they now ‚jazz'" (*A Negro Explains „Jazz"*, zit. nach Southern, 224).
Daran läßt sich einerseits die afroamerikan. Verwandtschaft ablesen und andererseits, daß in der Musik ‚Jazz' und in der Musik ‚Ragtime' – d. h. in städtischen Musizierformen, die sich an ein gemischtrassiges Publikum wenden – der kulturelle Vermischungsprozess mit weißen Musiktraditionen um die Jahrhundertwende weiter vorangeschritten ist als in den für die Black Community exklusiven Musikgattungen.
Symptomatisch dürfte sein, daß sich die frühen Jazz-Bands in New Orleans „Ragtime-Bands" nannten (Buddy Bolden's Ragtime Band, Jack Laine's Rag-

time Band), während sich jüngere Ensembles nach 1915 umbenennen und das neue Kennwort Jazz in ihren Namen aufnehmen. Ein Indiz ist auch die Wahl des Wortes Rag (oder Ragtime) bei der Formulierung von Musiktiteln. Von den seit 1917 auf Schallplatte dokumentierten Stücken enthalten Hunderte diesen Wortbestandteil: Original Dixieland Jazz Band, *Reisenweber Rag* (New Orleans/New York, 1917); The Wolverines, *Tiger Rag* (Chicago, 1924); Bennie Moten's Kansas City Orchestra, *Kater's Street Rag* (Kansas City/St. Louis, 1925); Louis Armstrong and His Hot Seven, *Twelfth Street Rag* (New Orleans/Chicago, 1927); Duke Ellington and His Famous Orchestra, *Bugle Call Rag* (Washington/New York, 1932).

Der Kreole Alphonse Picou (1878–1961) aus New Orleans grenzt den Jazz wiederum gegen die weißen Musiktraditionen ab und markiert damit auf andere Weise die Konvergenz von Jazz und Ragtime (*Hear Me Talkin' to Ya*, 18). Seine Äußerungen stehen nicht allein. So wird etwa mehrfach berichtet und beschrieben, wie aus einer der in New Orleans besonders beliebten franz. Quadrillen (*La Marseillaise*), die zu den den Ragtime anregenden Tänzen zählen, ein Jazzstück mit dem Titel *Tiger Rag* wurde, das schließlich zum Repertoire eines jeden Ensembles in den USA gehören mußte. Einer der Gewährsleute ist der Afroamerikaner Bunk Johnson aus Louisiana (1879–1949):

And quadrilles, I was crazy to play quadrilles. This quadrille, the first eight bars of what the bands are usin' today, *Tiger Rag*, that's King Bolden's first eight bars we would play to get your partner ready for quadrille. And, in later years, 'twas taken and turned into *Tiger Rag* by musicians that could read (ibid., 36).

Der Kronzeuge aber heißt Morton, der sich ausführlich mit der Ragtime-Problematik auseinandersetzt. In der Library of Congress in Washington hat er 1938 seine Lebensgesch. erzählt und sie am Klavier illustriert (auf Schallplatte zugänglich, große Teile auch als *Mister Jelly Roll* von A. Lomax kommentiert veröffentlicht). Morton beschreibt, wie aus europäischer Musik durch „Einschwärzung" Ragtime werden kann und demonstriert den Prozeß, indem er *La Marseillaise* zunächst als Quadrille spielt und sie dann zum *Tiger Rag* umformt.

Sein eigentliches Anliegen besteht allerdings darin, Jazz als eine mittlere Position zu markieren, d. h. ihn abzugrenzen sowohl gegen den „schwärzeren" Blues als auch gegen den in seinen Augen „weißeren" Ragtime der Jahrhundertwende. Die frühen Jazzmusiker in New Orleans nennt er darum keineswegs widersprüchlich „Ragtime"-Musiker, denn das Jazz-Idiom, das sich später überregional ausgebreitet hat, ist in der Auseinandersetzung von Blues und Ragtime akkulturell entstanden und erwirbt sich so – als Nicht-mehr-Ragtime – seine mittlere Position.

Wie Morton die Unterschiede von europäischer Musik und Ragtime am Beispiel der Quadrille erläutert, so demonstriert er auch die Unterschiede zwischen Ragtime und Jazz, indem er den *Maple Leaf Rag* einmal in der Originalversion von Joplin, dann aber in der Jazz-Manier von New Orleans spielt. In diesem Zusammenhang sagt er:

Ragtime is a certain type of syncopation and only certain tunes can be played in that idea. But jazz is a style that can be applied to any type of tune. I started using the word in 1902 [sic] to show people the difference between jazz and ragtime (zit. nach Lomax, 62).

„Hinter den bekannten Umschreibungen: ‚eine Note zweimal anschlagen' (to hit a note twice: Jelly Roll Morton), oder: ‚für eine Note zwei oder drei spielen' (play two or three notes for one: Alphonse Picou) verbirgt sich die eigentümliche Nachschlagsynkopation des Ragtime. Diese ist nichts anderes als die unmittelbare Wiederholung des Melodietones auf beat und off-beat. Dadurch ‚zerreißt' man den Taktschlag: zerreißen ist ‚rag', Taktschlag ist ‚time'. Die alten Streetband-Musiker sprechen stets vom ‚ragging' der Melodien, sie haben ihre Stimmen nach dem rhythmischen Prinzip des Ragtime erfunden. Durch die Verbindung dieses rhythmischen Verfahrens (off-beat) mit den oben gezeigten melodischen Umformungstechniken sind aus europäischen Märschen und Marschtänzen (Polka, Quadrille, Schieber) ‚Rags' geworden und haben das Repertoire bereichert" (Dauer, *Jazz – die magische Musik*, 84).

(c) Zum Zeitpunkt seiner Benennung verwirrt der Ragtime durch kaum kommensurable Vielfalt. Weniger im Formalen identifizierbar als im rhythmischen Vollzug des Ragging, ist er auf unterschiedliche Genres projizierbar; es entstehen aber auch Kompos. durch Transformation europäischer Muster. Problematisch sind die Kriterien des Rhythmus, die geographische Herkunft, die Zeit seiner Genese und die sie tragenden Ethnien sowie seine Wanderwege. Sicher scheint zu sein, daß bei der europäisierenden Umformung das originäre Phänomen verlorengegangen ist.

Auf den RHYTHMUS ALS KONSTITUIERENDES ELEMENT weist immer wieder Dauer hin und sieht sich dabei in einer festen Tradition (vgl. Belege bei Schafer/Riedel, XIX, und Berlin, 11 ff.). Im *Musical Courier* vom 23. V. 1900 beispielsweise heißt es:

‚Rag-time' is a rhythm which is the most characteristic feature of what may be called American negro music (zit. nach *Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 1027).

(d) Wo auch immer die Ursprünge des Ragtime liegen, sein erstes Verbreitungsgebiet ist der Mittlere Westen, d. h. der Staat Missouri und die Nachbarstaaten (Illinois, Tennessee, Arkansas, Kansas). Zur Verbreitung müssen zunächst und vor allem die reisenden Minstreltruppen beigetragen haben. Ein spektakuläres Ereignis dürfte dann 1893 die Columbus-Weltausstellung in Chicago gewesen sein. Einladungen zu ihr ergingen gerade an die afroamerikan. Bevölkerung. (In das Programm hatten die Veranstalter sogar authentische afrikan. Musik – aus Dahomey – aufgenommen.) Angeblich, wenn auch dokumentarisch nicht faßbar, sollen zahlreiche afroameri-

kan. Pianisten im Umfeld der Weltausstellung zu hören gewesen sein, unter ihnen Joplin.
Bei der boomartigen Verbreitung unterhaltender Musik um die Jahrhundertwende, innerhalb derer ‚Ragtime' ein besonders „farbiges" Segment darstellt, ist die treibende Kraft eine Musikindustrie, die erstmals mit massenhaften Verbreitungsmechanismen arbeiten kann. In der afroamerikan. Musik ist der Ragtime also diejenige Gattung, die sich als erste der neuen tontragenden Medien bedient und, aufgrund ihrer Transformation in komponierte Musik, auch auf den Notendruck stützt. Dies aber geschieht etikettiert: mit einer Identität verbürgenden und den Verkauf stimulierenden Kennmarke.
Macht der Ragtime seit 1896/97 etikettiert auf sich aufmerksam, so fallen bereits die starken „weißen" Konturen auf. Die Europäisierung muß ein Ergebnis der Emanzipationszeit sein, in der eine Black Bourgeoisie entstehen konnte, also eine schwarze Bildungsschicht, deren Bemühen um sozialen Aufstieg und soziales Prestige durch rigorose Anpassung bis zur Selbstverleugnung gekennzeichnet ist. Aus dieser Schicht stammen auch die meisten Ragtime-Pianisten. Musikalisch ist die Anpassung ein Amalgamierungsprozeß mit „weißen" Musiktraditionen, der „sklavisch" zu den Bedingungen der weißen Bevölkerung abläuft, d. h. zu den faktischen Rahmenbedingungen allen Lebens in den USA. So entwickelt die Black Bourgeoisie im ‚Ragtime' der Jahrhundertwende eine Musik, deren europäische Prägemodelle und Determinanten den Blick für die originär afrikan. Impulse, aus denen sie sich speist, zwangsläufig verstellt haben.
Die Geschichte des Ragtime dürfte also – mit gewissen Einschränkungen – der des Blues analog sein: Aus Prototypen ist ein getanzter „Country-" oder „Downhome Ragtime" entstanden, der im Lauf der Zeit Elemente der europäischen Musiktradition aufnimmt und von den verschiedensten Instrumenten und instrumentalen Ensembles realisiert werden kann. Die Black Bourgeoisie entwickelt auf der Grundlage seiner rhythmischen Spezifika einen von weißen Autoritäten extrem abhängigen, nunmehr standardisierten und den Gesetzen der Unterhaltungsindustrie unterworfenen „(Big) City Ragtime" oder „Vaudeville Ragtime", der vergleichsweise leicht von Weißen adaptiert werden kann und adaptiert wird. Dies geschieht unmittelbar vor der Jahrhundertwende. An dem Vorgang ist unklar, wieweit sich die Afroamerikaner der europäischen Prägemodelle in Eigeninitiative bemächtigen. Als „Klassischer Ragtime" wird diese Musik glorifiziert und in ihren Eigentümlichkeiten und in ihrem Stellenwert – wie der sog. Klassische Blues – verzeichnet. Ob im übrigen bei der Binnenwanderung der schwarzen Bevölkerung in die Großstädte des Nordens der originäre Ragtime als „Heimatmusik" noch mitwandern und in einer Art „Urban Ragtime" transformiert weiterleben konnte, muß bis auf weiteres offenbleiben.

*

Exkurs: Afroamerikan. Pianisten, die sich mit Ragtimes ein Profil erworben haben, schreiben ambitiöse Kompos. in der Tradition der europäischen Kunstmusik, jedoch mit den Elementen des Ragtime. Joplin etwa komponiert nach diesem Konzept die Opern *The Guest of Honour* (1903, verschollen) und *Treemonisha* (1911) und James P. Johnson eine *Symphony Harlem* (1932) und das von ihm so genannte *Jasmine (Jazz-o-Mine) Concerto* für Klavier und Orch. (1935). Die schwarzen Komponisten möchten mit solchen Arbeiten ihre Emanzipation demonstrieren. Indem sie sich aber der Muster und Modelle bedienen, die ihnen die europäische Musiktradition liefert, verinnerlichen sie die Norm der amerikan., weißen Gesellschaft, die ihrerseits nur ihr Unterhaltungsrepertoire bereichert sieht – durch „grelle", „exzessive" Farben.

*

II. (1) In der Zeit des Ersten Weltkriegs zeigt sich ein Verfall des Ragtime. Manche seiner Eigentümlichkeiten und Funktionen werden vom Jazz absorbiert, der sich zur gleichen Zeit mit ebensolcher Vehemenz ausbreitet, wie der Ragtime an Popularität einbüßt, und auch so etwas wie ein Substitutionsphänomen ist. Der Jazz tritt 1917 mit ersten Schallplatten ins öffentliche Bewußtsein, wohingegen der Ragtime um 1920, dem Erscheinungsjahr der ersten Schallplatten mit Blues, bereits etwas Vergangenes ist und 1917 letztmals in Notendrucken und Schallplattenveröff. nennenswerte Verkaufserfolge hatte. Nach 1920 sind nur noch Ragtime-Spuren auszumachen, vor allem in der zwischen Jazz und euroamerikan. Unterhaltungsindustrie angesiedelten Klaviermusik (*Novelty Piano*), die von New York ausgeht und in der sog. Tin Pan Alley marktgerecht gesteuert wird. Unter ihren schwarzen Repräsentanten sind James P. Johnson (1891–1955), Willie The Lion Smith (1897–1973) und Fats Waller (1904–1943), Musiker aus New York oder den Nachbarstaaten. Bezeichnenderweise verschwindet nach 1920 das Wort Ragtime auch aus den Titeln; es ist die Kennmarke einer aus der Mode gekommenen Musik, ein Erkennungszeichen, das den Verbreitungs- und Popularitätsbemühungen um neue Musikströmungen hinderlich wird.
(Der „klassisch-avancierte" Ragtime war in seiner Konzeption nicht an den schwarzen Tanzgewohnheiten orientiert, wiewohl er ihnen genetisch seine Existenz verdankte. Angeblich „klassisch" und damit der Kreativität verpflichtet, gehorchte er in Wirklichkeit den Gesetzen der weißen Ökonomie, d. h. er unterlag den Marktmechanismen von Angebot und Nachfrage. Als die Nachfrage erlosch, mußte das Marktprodukt „klassischer Ragtime" zwangsläufig seine Existenzberechtigung verlieren, und zwar abrupt, total und endgültig.)
Ende der 30er Jahre erfolgt (unter maßgeblicher europäischer Beteiligung) eine Rückbesinnung auf die historisch gewordene Black American Music. Bei dem Bestreben um ihre Rückgewinnung setzt nach mehr als zwei Jahrzehnten der Vergessenheit auch eine Renaissance des Ragtime ein. Das neu erwachte Interesse an ihm ist seither nicht mehr abgerissen. Es führt Anfang der 40er Jahre zur interpretatorischen Wiederbelebung alter und zur Kompos. neuer Ragtimes sowie zur literarischen Arbeit über das Phänomen. Letztlich hatte es auch dazu geführt, daß Morton, der 1941 stirbt, 1938 für die Library of Congress

seine Lebensgesch. erzählen konnte. Das allgemeine Interesse an der schwarzamerikan. Musik hat Ende der 30er Jahre im übrigen auch zu Quellenforschung und analytischer Arbeit veranlaßt, freilich auf eher journalistischer Basis (W. Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid*, 1938; F. Ramsey jr./Ch. E. Smith, *Jazzmen*, 1939).
Innerhalb der Ragtime-Renaissance kommt es nach 1970 zu einem überraschenden Gipfel, dessen kommerzielle Aspekte den Ragtime-Boom der Jahrhundertwende völlig in den Schatten stellen. In Stichworten: schon in den 60er Jahren Gründung von Ragtime-Gesellschaften (*Ragtime Society* 1962, *Maple Leaf Club* 1967) und Ragtime-Zeitschriften (*The Ragtime Review* 1962, *The Ragtimer* 1962, *Rag Times* 1968) in den USA; sensationsähnlicher Erfolg mit Schallplatteneinspielungen Joplinscher Ragtimes, interpretiert in der Art europäischer Klaviermusik (J. Rifkin 1970); Veröff. einer kritischen Joplin-Gesamtausgabe (1971); Wiederveröff. von Player Rolls in Schallplattenversionen (Joplin 1971); Schallplattenaufnahme alter Band-Arrangements von Joplinschen und andern Klavier-Ragtimes durch den Komponisten Gunther Schuller und sein zu diesem Zweck zusammengestelltes New England Conservatory Ragtime Ensemble (1973); wiss. fundierte Monographien (u. a. W. J. Schafer/J. Riedel 1973, E. A. Berlin 1976 bzw. 1980). Für eine Popularisierung aber, die alle bisherigen Dimensionen sprengt, sorgt 1974 der als Filmmusik verwendete Joplin-Ragtime *The Entertainer* im Film *The Sting* (*Der Clou*), der in die Bestseller- und Hitlisten gerät und in ungezählten Fassungen und Bearbeitungen internationale Verbreitung findet, während der Film selbst zahlreiche Preise gewinnt. Als eine Folge des durch diesen Film ausgelösten und vermittelten Ragtime-Taumels darf freilich auch gelten, daß ‚Ragtime' im Bewußtsein des breiten Publikums eine Musik der 20er/30er Jahre ist, mithin die typische Musik der Gangster- und Prohibitionszeit in den USA.
In der Ragtime-Renaissance verengt sich in auffälliger Weise der Blickwinkel, ohne daß dafür eine überzeugende Erklärung zu finden wäre: ‚Ragtime' ist nun vor allem und immer wieder – ja eigentlich ausschließlich – Klaviermusik in komponierter Fassung, nur sie wird aus der Vergangenheit in die Gegenwart geholt. Zugleich wird stereotyp das Beiwort „klassisch" bemüht, bis es sich fest etabliert. Das nie voll reflektierte Wort „klassisch", das bereits vom Verleger Stark aus Reklamegründen benutzt worden war, suggeriert ein Dreifaches: 1. Die Klaviermusik Joplins und seiner Zeitgenossen ist der qualitative Gipfel des historischen Ragtime-Phänomens. 2. Diese Klaviermusik ist der „Klassischen Musik" vergleichbar, d. h. der europäischen (Kunst-)Musiktradition, mit der sie sich kompositorisch ohnehin verschränkt. 3. Die Klaviermusik Ragtime ist demnach ein spezifisch amerikan. Beitrag zur Gesch. der „Klassischen Musik".
Die Popularität des wiederentdeckten Ragtime um und nach 1970 rückte die wenigen überlebenden Repräsentanten in grelles Licht. Allerdings handelt es sich bei ihnen um die seinerzeit jüngste Generation, die mit dem authentischen Ragtime entweder gerade noch vertraut war oder ihn wegen nachlassender Attraktivität zu liquidieren begonnen hatte. Dabei wird vieles, was historisch nicht eigentlich zum Ragtime-Phänomen gezählt werden darf, von diesen Musikern in den einen großen, inzwischen mystifizierten Zusammenhang gerückt – sei es bona fide in einer Art Erinnerungsoptimismus, sei es aus durchsichtigen Gründen, um nämlich sagen zu können, man sei dabeigewesen. So wird das *Novelty Piano* zum *Novelty Ragtime* (Zez Confrey aus Illinois, 1895–1971, als euroamerikan. Kronzeuge), während die Ragtime-Gesch. angeblich ein Kontinuum ohne nennenswerte Brüche bis in die Gegenwart bildet (Eubie Blake aus Maryland, 1883–1983, als afroamerikan. Kronzeuge).
Bei der Auseinandersetzung mit dieser Gesch., dem Aufhellen ihrer Verläufe und der Differenzierung dessen, was dabei zutagetritt, kommt es zu Klassifizierungen mit begrifflichen Neuschöpfungen. Die neue Terminologie versucht entweder zu systematisieren oder regional Unterscheidbares zu fixieren. Auf solche Weise entstehen typologisierende Wortprägungen wie *Folk Ragtime, Cake Walk Ragtime, Tin Pan Alley Ragtime, Stride Ragtime, Popular Ragtime, Advanced Ragtime* oder *Chicago Ragtime, St. Louis Ragtime, Louisville Ragtime, New Orleans Ragtime, Midwestern Ragtime, Eastern Ragtime.*

(2) Bei der allgemeinen Jazz-Rezeption, d. h. einer weltweiten Rezeption der Black American Music im weitesten Sinn, wird nicht recht unterschieden zwischen Traditionssträngen (Afroamerikan. Musik, Jazz, Derivate), Gattungen (Blues, Ragtime, Spiritual, Tanzmusik) und mus. Spezifika (Blues-Tonalität, off-beat-verschobener Rhythmus, Hot-Intonation, Tektonik auf schriftloser Grundlage). Dabei läßt sich die Rezeption des Ragtime keineswegs synchron zu Blütezeit, Verfall und Renaissance dieses Genres verfolgen, eher schon im Zusammenhang mit der allgemeinen Rezeption der Black American Music.

(a) Bemerkenswerterweise manifestiert sich die kompositorische Rezeption der Black American Music nur als Instrumentalmusik. Im Zusammenhang mit ihr erfolgt die ADAPTATION DES BEGRIFFS ‚RAGTIME' IN DEN WERKEN DER EUROPÄISCHEN MUSIKTRADITION. Zahlreiche Kompos. tragen die Bezeichnung Ragtime in den verschiedensten orthographischen Versionen und Wortverbindungen.
Schon kurz nach der Jahrhundertwende schreibt Charles E. Ives insgesamt ein Dutzend Ragtimes für Theater-Orch., denen er Titel wie *Ragtime Dance* oder *Ragtime Piece* gibt (1902–1904), und verwendet Ragtime-Elemente auch anderweitig:

Ch. E. Ives, *Memos*, ed. J. Kirkpatrick (New York 1972): The *Third Violin Sonata* (called the *Second*) has a second movement based, to a great extent, on the old ragtime stuff, [which] was written about the same time that I started and wrote so many of these ragtime dances, all of them a great deal the same, around 1902 and 1904 (69).

Doch die breite kompositorische Rezeption setzt erst mit einer gewissen Phasenverschiebung ein. Sie ist in gleicher Weise durch Informationsprobleme – die Vermittlung von Kontinent zu Kontinent – und

durch die Transformation des Ragtime in ein anderes Genre zu erklären. Trotz solcher Verzögerungen bleibt diese Rezeption möglich, denn die notierte Existenz des Ragtime, d. h. seine Speicherung im Notendruck, macht die Kenntnis des Phänomens von einer Ausführung im hic et nunc unabhängig.
Igor Strawinsky beispielsweise komponiert 1918 einen *Ragtime* in der *Histoire du soldat* und einen *Rag-Time for Eleven Instruments*, dessen Klaviertranskription beim Druck eine von Picasso gezeichnete Titel-Vignette *Ragtime* (mit musizierenden Clowns) erhält, und 1919 seine Arthur Rubinstein gewidmete *Piano-Rag-music* – d. h. Kompos., deren Titel das adaptierte Phänomen in verschiedenen terminologischen bzw. orthographischen Versionen zu greifen versuchen.
Bereits 1917 hatte Eric Satie in seinem Ballett *Parade* den *Rag-time du paquebot* geschrieben. Unter den späteren Adaptationen, die in der Folge der Ragtime-Mode entstehen, sind u. a. Kompos. von Georges Auric, *Adieu à New York. Ragtime pour piano* (1920); Erwin Schulhoff, aus der *Partita für Klavier* der 3. Satz *Tango-Rag* und der 6. *Tempo di Rag* (1922); Darius Milhaud, *Trois Rag-Caprices pour piano à deux mains* (1923); Louis Gruenberg, aus *Polychromatics. A Miscellany of Piano Pieces* der 6. Satz *A Rag-Time Fragment* (1924); Paul Hindemith, aus *1922. Suite für Klavier* der 5. Satz *Ragtime* (1926); Emil František Burian, aus der *American Suite for Two Pianos* der 1. Satz *Tempo in rag time*. In ihrer Summe sind sie ein terminologischer Spiegel der schwankenden Orthographie und der Ambiguität des Phänomens (Tanz, Tempo, spezifischer Rhythmus, Charakterstück, Milieu, Region), dessen Authentizität für die Komponisten weitgehend unsichtbar blieb.
Mit der Rezeption afroamerikan. Tänze, die um die Jahrhundertwende einsetzt, wird zwar nur ein Ausschnitt der allgemeinen Begeisterung für die schwarzamerikan. Welt sichtbar, an der Fülle der Adaptationen läßt sich jedoch deutlich die Intensität ablesen. Unter diesen Tänzen – Black Bottom, Blues, Boogie Woogie, Cake Walk, Charleston, Foxtrott, Onestep, Shimmy, Swing, Twostep u. a. – ist der Ragtime eine quantité négligeable von assoziativer Kraft. So schreibt 1933 Curt Sachs resümierend, indem er ‚Ragtime‘ mit einem spezifischen Tanzrhythmus gleichsetzt:

Eine Weltgesch. des Tanzes (Bln 1933): alle in gerader Bewegung ‚schiebend‘, alle die erotische Paarung stark betonend und alle in jenem schillernden Rhythmus synkopierten 4/4-Takts, der unter dem Namen *Ragtime* gebucht wird (299).

(b) Die Popularität des Ragtime spiegelt sich auch in der LITERARISCHEN REZEPTION; sie hinterläßt terminologische Spuren. Schon 1897 berichtet George Ade in der in Chicago erschienenen und dort auch handelnden Novelle *Pink Marsh* – vermutlich die früheste literarische Auseinandersetzung mit ‚Ragtime‘ – über seinen schwarzamerikan. Helden:

At another time, soon after Pink had expressed his entire faith in the Bible [...], he talked of music, and said that „rag-time“ melodies pleased him, but that he dared not listen to them during business hours, because the mists came before his eyes and he became so excited that he could not shine shoes. He told of his belief that the angels in heaven played „rag-time“ music, and he regarded this as an inducement for all colored people to lead pure lives (zit. nach der NA Chicago u. London 1963, 202 f.).

Thomas Stearns Eliot kennt das Phänomen in seinem 1922 in London erschienenen Gedichtzyklus *The Waste Land*, in dem diese Stadt zum Sinnbild zivilisatorischer Öde wird. Er variiert den Ragtime-Song der Ziegfeld Follies *That Shakespearian Rag* von 1912 („That Shakespearian Rag, / Most intelligent, very elegant.“) folgendermaßen : „O O O O that Shakespearian Rag – / It's so elegant / So intelligent“ (128–130). Die Renaissance des Ragtime in den 70er Jahren hingegen findet einen literarischen Niederschlag in dem 1975 in New York veröffentlichten Roman *Ragtime* von Edgar Lawrence Doctorow. In diesem Werk, dem der Autor ein Zitat Joplins als Motto voranstellt, wird das Amerika der Jahrhundertwende porträtiert, d. h. ‚RAGTIME‘ steht ALS CHIFFRE FÜR EINE SPEZIFISCHE WELT, für ihr gesellschaftliches Gefüge und ihr Lebensgefühl.

(c) Reaktionen löst die internationale Ragtime-Mode bei vielen aus: bei denen, die das Phänomen schöpferisch adaptieren, bei solchen, die die Rezeption in Kompos., Tanz und Literatur kritisch begleiten, und schließlich bei denjenigen, die das Phänomen selbst, die Voraussetzungen seiner Rezeption und die Parallelen zu ihm reflektieren. Terminologisch von Interesse sind bei der KRITISCHEN AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM RAGTIME-BEGRIFF zwei Reflexionsebenen. Die eine wird repräsentiert von denen, die es als Zeitgenossen zu diagnostizieren und positiv oder negativ zu werten versuchen. Auf der andern Ebene geht es primär um Sachinformation; sie schlägt sich in Enzyklopädien und Musikgeschichten nieder.
Jean Cocteau etwa begrüßt den Ragtime voller Begeisterung, ist er doch seinem Temperament, seiner Interpretation der Welt und seiner Ästhetik höchst willkommen – wie alles, was aus dem Alltag oder von den Außenseitern, aus dem Zirkus oder von der Music Hall kommt. Als er das 1917 in Paris uraufgeführte Ballett *Parade* konzipiert, für das er Satie, Picasso und Serge de Diaghilew mit Léonide Massine gewinnen kann, plaziert er an zentraler Stelle einen Ragtime (*Rag-time du paquebot*). Er schreibt dazu:

Le Rappel à l'ordre ([Paris 1926] GA IX, Genf 1950): La Petite Fille monte en course, se promène à bicyclette, trépide comme l'imagerie des films, imite Charlot, chasse un voleur au revolver, boxe, danse un rag-time, s'endort, fait naufrage, se roule sur l'herbe, prend un kodak, etc ... (53).

Ernest Ansermet berichtet 1919 in einem nicht nur begeisterten, sondern auch luziden und in seinem zeitgeschichtlichen Quellenwert nicht hoch genug zu veranschlagenden Essay *Sur un orchestre nègre* ebenfalls über den Ragtime. Sein Bericht ist aus mehreren Gründen bemerkenswert: weil sich ein renommierter Vertreter der europäischen Musiktradition zu Wort meldet; weil er Ragtime, Jazz und afroamerikan. Musik in ihrem Verwandtschaftsgefüge erkennt; weil er sehr früh zutreffende analytische Beobachtungen anstellt; weil er einen Beitrag zur etymologischen Debatte leistet; weil er Strawinsky authentische Kenntnisse und Anregungen zur Kompos. seiner Ragtimes vermittelt hat. Er äußert sich u. a. folgendermaßen:

La revue romande III (15. X. 1919): Ce n'est pas de nègres africains qu'il s'agit, mais de ces sujets des États méridionaux des États-Unis d'Amérique, qui ont créé le style musical qu'on désigne communément sous le nom de *rag*. *Rag*, c'est-à-dire le démantibulé; *rag-music*, la musique qui se fonde essentiellement sur le rhythme et en particulier sur les vertus de la syncope dans le rhythme. La rag-music nous est venue d'abord en Europe sous la forme du *cake-walk*, me semble-t-il, puis, avec les *one-step*, *two-step*, *fox-trot*, et toutes danses ou chansons américaines auxquelles on applique le sous-titre de *rag-time*.
L'Amérique est pleine de petits ensembles instrumentaux, typiques, voués au rag-time, et si la musique nationale d'un peuple n'est autre chose que sa musique populaire, on peut dire que le rag-time est devenu la vraie musique nationale américaine. Je me souviens avoir voyagé en chemin de fer, entre Berne et Lausanne, avec un groupe de jeunes Américains: l'un d'eux se mit à fredonner une rag-music quelconque; tous aussitôt l'accompagnèrent, en marquant le rhythme avec leurs mains sur le bois des banquettes, comme des Suisses, en terre étrangère, entonnent un *yodel* au souvenir du pays. Aujourd'hui le rag-time a conquis l'Europe; c'est le rag-time qu'on danse dans toutes nos villes sous le nom de jazz et les centaines de musiciens qui contribuent à notre musique populaire sont tous appliqués en ce moment à accommeder cet art nouveau au goût du fade et du sentimental, à la sensualité médiocre et grossière de leur clientèle. Le rag-time est en train même de passer dans ce que j'appelerai, faute d'un autre mot, la musique savante: Strawinsky en a fait la matière de plusieurs oeuvres, Debussy déjà avait écrit un *cake-walk* et je crois bien que Ravel ne tardera pas à nous donner un *fox-trot* (10 f.).

Ansermet führt in seinem Essay u. a. die Begriffe rag, rag-music und rag-time ein und grenzt sie voneinander ab. Dabei kann er sich (1919) nicht auf lexikalische Literatur stützen; die Begriffs- und Sacherklärungen gehen auf ihn zurück. Das Wort rag wird mit démantibulé korrekt übersetzt – d. h. zugleich: mit der Assoziation Synkopenrhythmus – und als style musical der Schwarzen in den Südstaaten definiert. Die Wendung rag-music ist im Angloamerikan. ungebräuchlich; sie dürfte von Ansermet stammen und über ihn zu Strawinsky gefunden haben (*Piano-Rag-music*). So meint rag-music diejenige Musik, die ausgeprägte rhythmische Qualitäten aufweist und sich insbesondere auf den Synkopenrhythmus stützt. Nicht konsequent unterschieden werden rag-music und rag-time. Als Sammelbezeichnung für Tänze auf rag-music-Grundlage ist rag-time zugleich ein Synonym für Volksmusik (der Schwarzen in den Südstaaten).
Cocteau und Ansermet gegenüber läßt sich Theodor W. Adorno als Antipode mit ebenso entschiedener Stellungnahme reklamieren. Sein Verdikt über den Jazz schließt den Ragtime, der ihn auch zu terminologischen Spekulationen herausfordert („Zerfetzen der Zeit") als nur graduell unterscheidbaren Teil von Teilen eines Gesamtkomplexes ein. Dieser Komplex – die Black American Music – ist für ihn wiederum Teil einer weltweiten, jedoch amerikan. geprägten Trivialmusik mit beklemmenden Assoziationen. Black American Music – das ist ein Produkt der Kulturindustrie und des vermarkteten Geistes, also ein Element der Verschleierung des Bewußtseins und der Regression, ein Faktor der Unfreiheit, ja der Vergewaltigung des Menschen. Darum bemerkt er 1937 in seinem Essay *Über Jazz* zum Ragtime:

Moments musicaux (Frankfurt a. M. 1964): In den gleichen Zusammenhang gehört der Name für die letzte Vorform des Jazz: Ragtime. Jazz möchte der festgehaltenen Zeit das gleiche widerfahren lassen wie dem festgehaltenen Leib: zerfetzen. ‚Tiger Rag'. Das „Zerfetzen der Zeit" durch die Synkope ist ambivalent. Es ist zugleich Ausdruck der opponierenden Schein-Subjektivität, die gegen das Maß der Zeit aufbegehrt, und der von der objektiven Instanz vorgezeichneten Regression, die die historische Zeiterfahrung, wie sie der tanzende Leib machen könnte, unterdrückt und den ohnmächtigen Leib im Zeitlosen: im Gewesenen zu halten unternimmt und ihn *selber* verstümmelt (117).

In den Sog einer wiss. Auseinandersetzung mit terminologischen Konsequenzen geriet das Phänomen nur indirekt. Die weltweite Jazzbegeisterung seit Ende des Ersten Weltkriegs setzte in dem gleichen Augenblick ein, als die Popularität des Ragtime merklich nachließ. Die Konstanz des Jazz und seine vergleichsweise große Geschichtsmächtigkeit verdrängten sogar eine Zeitlang die Erinnerung an den Ragtime. Erst die historische Aufarbeitung des Jazz und seines Umfelds lenkte den Blick zurück und provozierte dabei eine wiss. Auseinandersetzung, die auch den Ragtime einbezog.
Die Auseinandersetzung mit dem Ragtime schlägt sich in den Lexika in von Land zu Land differierenden Einträgen nieder. In der englischsprachigen Literatur spiegelt sich zweifellos die unmittelbare Nähe des Phänomens Ragtime. Nicht nur verzeichnen die ersten Lexika, die einen Jazz-Art. präsentieren, zusätzlich ein eigenes Stichwort Ragtime (1924: A. Eaglefield-Hull, L. J. de Bekker), sondern Ragtime beansprucht seit der 2. Auflage von *Grove's Dict. of Music and Musicians* 1908 sogar die Erstlingsrechte für einen einschlägigen Art. in der internationalen Lexikographie. Der dortige Eintrag lautet:

RAG TIME. A modern term, of American origin, signifying, in the first instance, broken rhythm in melody, especially a sort of continuous syncopation. ‚Rag time tunes' is a name given in the States to those airs which are usually associated with the so-called ‚coon' songs or lyrics, which are supposed to depict negro life in modern America (16).

Der Ragtime ist seit dieser Zeit ein unverzichtbarer Bestandteil lexikalischer Arbeit in der englischsprechenden Welt.
In den deutschsprachigen Musik-Enzyklopädien erhält der Ragtime nicht früher als 1957 – im Zuge der wiss. Auseinandersetzung mit der gesamten Black American Music – einen eigenen Artikel, und zwar bei F. Herzfeld im *Lexikon d. Musik* (Bln 1957), dann bei E. Thiel im *Sachwörterbuch d. Musik* (Stuttgart 1962) und, erstmals in befriedigender, sachadäquater Klärung, durch A. Asriel im *Musiklexikon in zwei Bänden* (hg. von H. Seeger, Lpz. 1966) sowie durch E. L. Waeltner im *Sachteil* des *Riemann Musiklexikon* (hg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967). Auch eine flüchtige Erwähnung – im Kontext lexikalischer Jazz-Artikel – ist verhältnismäßig spät zu registrieren: in den verschiedenen Auflagen des *Kleinen Hdb. d. Musik* von K. Gerstberger ([1]1932, [2/3]1933, [4]1937), allgemein dann in Lexika, die nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen sind.
In den französischsprachigen Lexika tauchen Hinweise zum Ragtime überhaupt erst 1957 auf. Angesichts der Tatsache, daß die Franzosen zu den Pionieren

einer Erforschung schwarzamerikan. Musik seit den späten 30er Jahren zählen, ist dies erstaunlich.
Nun sieht sich die zur enzyklopädischen Information genötigte Lexikographie sehr leicht dem Zwang ausgesetzt, ein Phänomen zu registrieren, ohne daß die entsprechenden Grundlagen zu seiner lexikalischen Bewältigung vorhanden wären. Dies gilt auch für die schwarzamerikan. Musik, wenn etwa die allgemeinen Darstellungen der Musikgesch. sie faktisch aussparen. Zu Auseinandersetzungen kommt es bestenfalls da, wo die kompositorische Rezeption einen Tribut einklagt. Kaum besser steht es im übrigen um Literatur, die gezielt die Musik des 20. Jh. aufarbeitet. Gewisse Abweichungen von diesem Befund sind nur zweimal zu verzeichnen: Motiviert durch die kompositorische Rezeption des Jazz in der franz. Musik, insbesondere bei Satie und der Gruppe Les Six, die für die frankophone Historiographie besondere Aufmerksamkeit hervorruft, setzt sich P. Collaer auch mit Jazz, afroamerikan. Musik und Ragtime auseinander (*La musique moderne*, Brüssel 1955). Von ihm wie von allen andern Historiographen unterscheidet sich W. W. Austin, der als einziger den Jazz-Komplex – also auch den Ragtime – als Phänomen sui generis darstellt (*Music in the Twentieth Cent.*, New York 1966). Zu seinem Konzept zwingt ihn die Prämisse, daß die Black American Music unverzichtbarer Bestandteil der Musik im 20. Jh. ist.
Zum wiss. Terminus im strikten Wortsinn – basierend auf dem Versuch, das als Etikett und Erkennungsmarke eines konsumartigen Gegenstandes gedankenlos gehandhabte Wort aus seiner Selbstverständlichkeit zu lösen, es also distanziert, kritisch und sensibel auf seine Tragfähigkeit, seine Herkunft, seine Aura und seine Wandlungen hin zu befragen – ist Ragtime nie geworden. Die unklare Identität des Phänomens hat dies nicht gestattet. Gegenstand wiss. Befragens werden die Sache und der Begriff Ragtime freilich in der Folge der um 1960 einsetzenden Jazzforschung, deren Seitenstränge sich im Zusammenhang mit der Ragtime-Renaissance in den 70er Jahren zu Wort melden – vor allem die Publ. von E. A. Berlin 1980 (als Diss. bereits 1976), aber auch schon 1950 die frühe Arbeit von R. Blesh und H. Janis.

•

Exkurs: Ragtime wird auf der Grundlage des vormus. Skopus von rag und angereichert um die Aura der Musik Ragtime sogar zum Adjektiv. Seit der Ragtime-Modewelle um 1900 gehört das Wort zum Bestand der angloamerikan. Umgangssprache und vertritt als Synonym (nach Berrey/van den Bark): foolish, nonsensical, ridiculous; lively, spirited, „peppy"; merry, gay; sowie (nach *Suppl. to the Oxford Engl. Dict.*, 1027, Belege seit 1919): irregular, inferior, disorderly; disreputable, mean. Diese Auskünfte spiegeln, welche Reflexe die Musik Ragtime hinterlassen hat bzw. in welchem Assoziationsfeld sie angesiedelt ist.
Graves & Hodge, *Long Week-End* III (1940): The more extravagant ‚rag-time' dances had not been socially approved. ‚Rag-time' was an adjective of reproach; a rag-time regiment was a disorderly and untrustworthy one (zit. nach *Suppl.* ..., 1027).

Lit.: Einschlägige Art. in: The Oxford English Dict., Bd. VIII, ed. J. A. H. Murray u. a., Oxford 1933; A Dict. of Americanisms on Hist. Principles, Bd. II, ed. M. M. Mathews, Chicago 1951; L. V. Berrey u. M. van den Bark, The American Thesaurus of Slang. A Complete Reference Book of Colloquial Speech, New York [2]1952 (siehe Reg.); E. Partridge, A Dict. of Slang and Unconventional Engl., 2 Bde, London [6]1967; R. S. Gold, Jazz Talk, Indianapolis u. New York 1975; A Suppl. to the Oxford English Dict., Bd. III, ed. R. W. Burchfield, Oxford 1982. – C. Sachs, Eine Weltgesch. d. Tanzes, Bln 1933, 298 ff.; A. Lomax, Mister Jelly Roll. The Fortunes of J. R. Morton, New Orleans Creole and „Inventor of Jazz", Berkeley [2]1973; Hear Me Talkin' to Ya. The Story of Jazz by the Men Who Made It, ed. N. Shapiro u. N. Hentoff, New York u. Toronto 1955; A. M. Dauer, Der Jazz. Seine Ursprünge u. seine Entwicklung, Kassel u. Eisenach 1958 (im Ms. bereits 1953); ders., Jazz – die magische Musik, Bremen 1961; One Hundred Ragtime Classics, ed. M. Morath, Denver 1963; Scott Joplin. Collected Piano Works, ed. V. B. Lawrence, New York 1971; Readings in Black American Music, ed. E. Southern, ebd. 1971; R. Blesh u. H. Janis, They All Played Ragtime, New York u. London [4]1971; Classic Piano Rags. Complete Original Music for 81 Rags, ed. R. Blesh, New York 1973; D. A. Jasen, Recorded Ragtime, 1897–1958, Hamden 1973; ders. u. T. J. Tichenor, Rags and Ragtime. A Musical History, New York 1978; Ragtime Rarities. Complete Original Music for 63 Piano Rags, ed. T. J. Tichenor, ebd. 1975; W. J. Schafer u. J. Riedel, The Art of Ragtime. Form and Meaning of an Original Black American Art, Baton Rouge 1973; H. Günther u. H. Schäfer, Vom Schamanentanz zur Rumba. Die Gesch. d. Gesellschaftstanzes, Stuttgart [2]1975, 170 ff.; H. Günther, Jazz Dance. Gesch., Theorie, Praxis, Bln 1980; J. Hunkemöller, Art. Jazz, in: HmT (1976); ders., Zur Terminologie afro-amerikan. Musik, in: Jazzforschung IX (1977), Graz 1978, 69 ff.; ders., Art. Blues, in: HmT (1980); K. Kuhnke u. a., Gesch. d. Pop-Musik I (bis 1947), Lilienthal u. Bremen 1976; C. Bohländer u. K. H. Holler, Reclams Jazzführer, Stuttgart [2]1977; B. Rust, Jazz Records, 1897–1942, 2 Bde, New Rochelle [4]1978; R. E. Lotz, Grammophonplatten aus d. Ragtime-Ära, Dortmund 1979; E. A. Berlin, Ragtime. A Musical and Cultural History, Berkeley 1980; Ferdinand „Jelly Roll" Morton. The Collected Piano Music, ed. J. Dapogny, Washington 1982.
Die Monographie verdankt wichtige Informationen A. M. Dauer, Graz, die dieser dem Verf. gesprächsweise sowie in mehreren brieflichen Mitteilungen 1983 und 1984 gegeben hat.

Jürgen Hunkemöller, Schwäbisch Gmünd 1984

Refrain

franz. refrain (auch älter refrein), altfranz. refrai(t), refroit, reffroy, substantiviertes Partizip Perfekt zu altfranz. refraindre (13. Jh.; W. von Wartburg, *Franz. etymologisches Wörterbuch* X, Basel 1962, Art. *refringere*, 196 a, gibt dafür die Bedeutungen „chanter un refrain", „accompagner un chant"), aus lat. refringere (aufbrechen, zerbrechen) und frangere (brechen, zerbrechen); daraus vulgärlat. refrangere, refractus, u. altprov. refranher, refrinhar, refranh, refrim, sowie mittelengl. refret(e), refreyn (vgl. H. H. Carter, *A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms*, Bloomington, Ind. 1961, 402 f.); span. refran; port. refrão (Sprichwort); ins Deutsche übernommen als Refrain;

abweichende Etymologien des Begriffsworts rekurrieren auf die Bedeutung Sprichwort des span. refran, auf lat. referare (wiederholen), lat. frenum (Zügel, Band) und lat. refrenare (anhalten):

A. Furetière, *Dictionaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Refrain*: Menage [*Les Origines de la langue françoise*, Paris 1650, Art. *Refrain*, 557] dit que *refrain* vient de l'Espagnol *refran*, signifiant *proverbe*, parce que tous les *refrains* doivent contenir quelque chose de notable, ou de sententieux; ou de *referaneus cantus*, qui revient toûjours. L'un & l'autre viennent plûtost du Latin, *ex eo quod sapius feratur & referatur*" (III, f. Ll 4);

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Refrain*: ...also heissen eine oder etliche *sententiöse* Zeilen, so zu Anfang einer *Strophe* gesetzt, und am Ende derselben allemal wiederholt werden; *quòd sæpius ferantur & referantur*, qs. [quasi] *referaneus cantus* (515 b);

W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Refrain*: Das Wort ist wohl vom lat. *frenum*, in der Bedeutung von Zusammenfügung, Verbindung (hier im Chorgesang) abzuleiten, wovon *refrenare*, anhalten (durch Wiederholung der früheren Zeilen) (605 b).

Bezeichnungen mit vergleichbarer Bedeutung sind lat. motet (→ *Motet* I. u. I. (1)(a); II. (1) u. (2)), prov. respos (Belege aus d. 14. Jh. zit. unten, I., sowie → *Ballade* (Mittelalter) II. (1)), ital. ritornello (→ *Ritornello* I.–IV.), ital. ripresa sowie franz. reprise (→ *Reprise* (vor 1600) I.–IV.; → *Reprise* (nach 1600) I.–VII.), engl. chorus, burden, down (vgl. Th. Blount, *Glossographia*, London 1656, Art. *Refret*: „(Fr[ench]. *refrain*) the Burthen or Down of a Song or Ballad"; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 299 b), span. tornada, estribillo, sowie dtsch. Kehrreim, Kehrsatz, Kehrum und Kehrzeile, seit Ende 18. Jh. (vgl. J. u. W. Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* V, Lpz. 1873, Art. *Kehrreim*, 427, u. unten, IV. (2)).

I. Der Ausdruck refrain begegnet in unterschiedlichen Schreibweisen erstmals im 12. Jh. UMGANGSSPRACHLICH ZUR BEZEICHNUNG VON AKUSTISCHEN SOWIE LIEDBEZOGENEN PHÄNOMENEN.

II. In der musikbezogenen Fachliteratur vom 14. bis 16. Jh. dient das dem franz. Ausdruck refrain zugrundeliegende lateinische Wort REFRACTUS ALS SYNONYM FÜR RESPONSORIUM.

III. Im Zusammenhang mit den Hauptgattungen (formes fixes) der gesungenen oder gesprochenen Lyrik hat das Begriffswort seit dem 14. Jh. eine Bedeutung, die im 16. und 17. Jh. unter dem Stichwort *Refrain de balades* in Wörterbüchern lapidar als (KÜRZERER) EINGESCHALTETER VERS umschrieben wird.

IV. Refrain benennt in der Musik im wesentlichen einen PERIODISCH WIEDERKEHRENDEN FORMTEIL.

(1) Seit dem 17. Jh. gilt Refrain als gängige Bezeichnung für WIEDERHOLUNGEN IN VOKALKOMPOSITIONEN.

(2) In Deutschland wird seit um 1800 das Begriffswort KEHRREIM synonym mit Refrain gebraucht.

(3) A. B. Marx verwendet 1845 das Begriffswort Refrain zu Vergleichszwecken bei der formalen Beschreibung der Rondoform in der INSTRUMENTALMUSIK.

(4) Die musikalische Formenlehre bezieht Refrain bei der Beschreibung von Formtypen in terminologischer FIXIERUNG AUF DIE RONDOFORM.

I. Der Ausdruck refrain begegnet in unterschiedlichen Schreibweisen erstmals im 12. Jh. UMGANGSSPRACHLICH ZUR BEZEICHNUNG VON AKUSTISCHEN SOWIE LIEDBEZOGENEN PHÄNOMENEN.

In den romanischen Sprachen heben gerade die frühen vokabularen Verwendungen auf allgemeine akustische Phänomene ab, da altprov. refranher/refrinhar auch in der Bedeutung modulieren sowie (er)schallen und die davon abgeleiteten altprovenzalischen Substantive refranh, refrach und refrim im Sinne von Vogelgesang und Lärm, Geräusch belegt sind (vgl. etwa M. Raynouard, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la Langue des Troubadours* V, Paris 1844, 61 b, Fr. Dietz, *Etymologisches Wörterbuch d. romanischen Sprachen*, Bonn [5]1887, 266, W. von Wartburg, *Franz. Etymologisches Wörterbuch* X, Basel 1962, 195 b f., sowie O. Bloch u. Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue frç.*, Paris [5]1975, 541 b).

Der Begriff refrain ist in der Bedeutung Liedabschnitt mit Wiederholungscharakter bzw. zur Bezeichnung eines oder mehrerer Wörter, die am Ende des Couplets einer Chanson wiederholt wer-

den, seit dem 12. Jh. belegbar. Wartburg (*Franz. Etymologisches Wörterbuch* X, loc. cit., Art. *refringere*, 196 a) betont, im Altfranzösischen sei besonders das Partizip Perfekt „*refrait* in substantivischer verwendung häufig, als bezeichnung einer sich wiederholenden melodie, dann der responsorien, dann wiederholter worte überhaupt". Schließlich sei (in Anlehnung an das Verbum refraindre) refrait zu refrain umgestaltet worden.

Eine frühe Verwendung mit Bezug auf Lerchengesang belegt die auf das 12. Jh. zu datierende anonyme *Chanson de Croisade*:

Vous ki ameis de vraie amor, / esveilliez vos, ne dormeis mais! / l'alüete nos trait lou jor / et si nos dist an ses refrais [Handschriftenvariante: retrais] / ke venus est li jors de pais, / ke Deus, par sa tresgrant dousor, / promet a ceaz ki por s'amor / panront la creus et por lour fais / sofferront poinne nuit et jor! / dont vairait il ses amans vrais (ed. Bartsch/Wiese, *Chrestomathie de l'ancien frç. (VIIIe–XVe siècles)*, Lpz. [12]1920, 167: Nr. 46, 1–10).

Zahlreiche Werke der Troubadour- und Trouvèrelyrik des 12. Jh. verwenden die Schreibweise refrim (auch refranh) in der häufigen Koppelung mit Gesang und Singen zur poetischen Bezeichnung von Vogelgesang (vgl. etwa Guillaume de Cabestaing, Gedicht mit dem Beginn „Ar vey qu'em": „Et aug [hören] d'auzelhs [Vögel] chans e refrims", Jaufre Rudel, Gedicht „Quan lo rius": „e·l rossignoletz el ram / volf e refranh et aplana / son doutz chantar et afina, / dreitz es qu'ieu lo mieu refranha", sowie Arnaut Daniel, Gedicht „Chanson do·lh mot son plan e prim": „Pel brolh [Wald] aug lo chan e·l refrim"). Exemplarisch sei eine Chanson von Peire Raimon de Toulouse (bzw. Tolosa) aus dem frühen 13. Jh. (womöglich auch schon Ende des 12. Jh.) mit französischer Übersetzung angeführt (vgl. Raynouard, *Lexique Roman*... V, loc. cit., 61 b):

Pos vezem boscs e broils floritz / E · il prat son groc vert e vermeill / E · l chant e · l refrim e · l trepeill / Auzem dels auzellos petitz, / Be · s taing c'un novel chan fabrec / En aquest bel douz temps d'abril; / E si ben so · il mot maestril, / Leu seran d'entendr' a unquec (ed. Cavaliere, *Le Poesie*..., Florenz 1935, 80 f.: I, 1–8; vgl. C. A. F. Mahn, *Gedichte d. Troubadours* III, Bln 1864, 162: Nr. 942,1)
(Puisque nous voyons les bois et les bocages fleuris, et que les prés sont jaunes, verts et vermeils, et puisque nous entendons le chant, le ramage et le tapage des oisillons, il convient bien que je fabrique un chant nouveau en ce beau et doux temps d'avril; et quoique les mots soient excellents, ils seront faciles à entendre pour tout le monde) (J. Anglade, *Les Troubadours de Toulouse*, Paris 1928, 72 f.).

In spezifischerer Bedeutung findet refranh später Verwendung in der Definition von Tanz des anonymen Texts *Las Leys d'Amors* (14. Jh.) –

La difinitios de dansa. Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es un respos, solamen, e tres coblas semblans en la fi al respos en compas et en acordansa (ed. Bartsch/Koschwitz, *Chrestomathie prov. (X^e^–XVe siècles)*, Marburg [6]1904, 403, 1–5) –

sowie im Titel *Dansa d'amors am refranh, per la qual foc jutgat lo gauch* eines Gedichts von Peire de Vilamur (1465; ed. Bartsch/Koschwitz, loc. cit., 435, 1–2). Im späten 14. Jh. ist auch in der englischen Literatur ein entsprechendes Begriffsverständnis nachweisbar:

G. Chaucer, *Troilus and Criseyde* (um 1385) II: Gret honour did hem Deiphebus, certeyn, / And fedde hem wel with al that myghte like, / But euere mo, „allas," was his refreyn... (ed. Windeatt, London 1984, 234: 1569–71);
ders., *The Romaunt of the Rose* (um 1396): A lady karoled hem that hyght / Gladnesse, [the] blysful and [the] lyght; / Wel coulde she synge and lustely, / None halfe so wel and semely, / And make in songe suche refraynyng (ed. Sutherland, Oxford 1968, 15 a, 745–749); in einer der als Vorlage dienenden altfranzösischen Fassungen lautet der Passus „E une dame lor chantoit, / Qui Leesce apelee estoit. / Bien sot chanter e plesamment, / Ne nule plus auenanment, / Ne plus bel ses refreiz feïst" (15 b, 745–49).

II. In der musikalischen Fachliteratur vom 14. bis 16. Jh. wird zunächst der dem späteren Begriffswort refrain zugrundeliegende lateinische Ausdruck REFRACTUS ALS SYNONYM FÜR RESPONSORIUM (→ *Reprise* (vor 1600) II. (2)) gebraucht.

Um 1300 bietet Johannes de Grocheio bei der Beschreibung von cantilena rotunda bzw. rotundellus genannten Liedern das Wort refractus als synonyme Bezeichnung für responsorium an (→ *Estampie* II.; → *Rondellus* I.), wobei hier wohl im Sinne des Responsoriums des gregorianischen Chorals ein wiederholter Formteil angesprochen wird. Gegen Ende des 4. Jh. heißt die vom Chor gesungene Antwort auf die solistisch vorgetragenen Psalmverse responsorium (vgl. H. Hucke, Art. *Responsorium*, Abschn. I, MGG XI, Kassel 1963, 313). In der folgenden monastischen Literatur wird jedoch mit responsorium und responsum ein vollständiger Gesang angesprochen und nicht wie bei Johannes nur ein Abschnitt bezeichnet. Daß Johannes hier als Beispiel eine französische Chanson nennt, zeigt wohl die Herkunft der Bedeutung aus dem französischen Lied:

De musica (um 1300): Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuius partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus. Et longo tractu cantatur velut cantus coronatus, cuiusmodi est gallice *Toute sole passerai le vert boscage*. Et huiusmodi cantilena versus occidentem, puta in Normannia, solet decantari a puellis et iuvenibus... (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 132, 9–17).

Daran anschließend definiert Johannes unter erneuter Anführung eines französischen Beispiels stantipes (→ *Estampie* II.–IV.) als cantilena (→ *Cantilena* I.–VI.), die eine „Verschiedenheit in den Teilen und im refractus sowohl bezüglich des Reimes wie auch

des Gesanges" aufweist. Schließlich begegnet auch die Wortbildung refractorium als Synonym zu responsorium:

Cantilena, quae dicitur stantipes, est illa, in qua est diversitas in partibus et refractu tam in consonantia dictaminis quam in cantu, sicut gallice *A l'entrant d'amors* vel *Certes mie ne cuidoie* (132, 19–21);
Qui ad modum cantilenarum incipit et earum fine clauditur vel finitur, sicut gallice *Je m'endormi el sentier.*
Sic igitur apparet descriptio istorum tam cantuum quam cantilenarum.
Partes autem eorum multipliciter dicuntur, ut versus, refractorium vel responsorium et additamenta.
Versus autem in cantu gestuali est, qui ex pluribus versiculis efficitur (132, 31–39).

Das lateinische Wort refractus beinhaltet mit seiner Ableitung aus dem Verb refringere nicht nur die Bedeutung des Aufbrechens oder Zerbrechens, sondern auch die des Widerspiegelns oder des Zurückwerfens, der Reflektion von Lichtstrahlen. Dieser Wortgebrauch begegnet schon im 11. Jh. in einem Traktat, der sich der Sphärenharmonie widmet. Dort wird mit dem Wort refractus die Widerspiegelung des Kreislaufs der Sonne durch den Mond angesprochen. Die Übertragung dieses Wortsinns auf wiederkehrende akustische Ereignisse führt zu der Bedeutung widerhallen. In der Folge mag dann eine Erweiterung des Begriffsumfangs zu dem Verständnis als ‚Wiederkehr von akustischen Ereignissen' erfolgt sein (vgl. W. von Wartburg, *Franz. Etymologisches Wörterbuch* X, Basel 1962, 196 a: „Lateinisch REFRINGERE (zu *frangere*) bedeutet ‚aufbrechen, zerbrechen', dann auch ‚die lichtstrahlen zurückwerfen'. Es lebt direkt nur im altprovenzalischen weiter in der bedeutung ‚widerhallen'... Diese bedeutung ist wohl nicht aus der optischen bedeutung übertragen, sondern beide verwendungen beruhen auf dem phänomen des umbrechens, des zurückwendens der strahlen, respektive des schalles, gehen also vom begriff des brechens aus"):

Adalboldus, *Epistola cum tract. de musica instr. humanaque ac mundana* (11. Jh.): Secundum hos aspectus radius solis, refractus in luna, et inferiora reverberans, alios et alios habet effectus: in cerebro et medullis, quod patet physicis; in mari et conchyliis, immo etiam in aeris varietatibus, quod patet marinariis; in herbis et arboribus et infirmitatibus... Sed radii planetarum omnium in se mutuo refracti, secundum praedictos aspectus, omnium inferiorum vices nunc variare, nunc servare videntur. Hoc tamen non omnibus, sed solis philosophis revelare dignatus est dominus (ed. Smits van Waesberghe, Divitiae Musicae Artis, A, II, Buren 1981, 24: III,11–12);
Hinc est quod luna cum sole et circa solem mare magis extollit, quia illic superior est in excentri, tanto magis, quanto fuerit in epicyclo inferior. Dicitur quidem, quod radius solis, refractus in luna, mare ferit fortius in coitu et plenilunio, et ob hoc forsitan magis extollit (29: [*Corollarium*],10–11).

Schließlich dient das Wort refractus – wohl im Hinblick auf die vokabulare Bedeutung aufbrechen – in der Verslehre im Zusammenhang mit dem griechischen Metrum anaklomena zur Bezeichnung der Teilung eines zwölfwertigen Metrums in zwei ungleiche Hälften zu 7 und 5 Werten:

Fr. Salinas, *De musica* (Salamanca 1577) VI, 6: Sed quamuis hæc dimetra trochaica constent duobus ditrochæis, aut tribrachis pro trochæis admistris: asserit tamen Marius Victorinus, posse poni nonnunquàm pro duobus pedibus senorum temporum alterum septem, & alterum quinque, vel contra: vt numerus duodenarius, si non in duo æqua, saltem ei, quæ in duo fit æqua, diuisione proxima diuidatur: & huiusmodi metra vocari à Græcis ανακλώμενα Latinè verò refracta dici. Veruntamen ille solummodo hoc ostendit in Galliambis, in quibus id etiam nos inferius ostendemus (307);
VI, 17: Significat autem anaclomenon idem, quod voce repercussum aut refractum: & quoniam ionicum à maiori à longis incipit, & desinit in breues, quæ trochæi videtur esse natura, iure D[ivus]. Aug[ustinus]. ait, trochaicas dipodias illi posse misceri, & vt trochæum in prima longa percuti debere... (353).

III. Im Zusammenhang mit den Hauptgattungen (formes fixes) der gesungenen oder gesprochenen Lyrik hat das Begriffswort seit dem 14. Jh. eine Bedeutung, die im 16. und 17. Jh. unter dem Stichwort *Refrain de balades* in Wörterbüchern lapidar als (KÜRZERER) EINGESCHALTETER VERS umschrieben wird (vgl. Kontext und Übers. der folgenden Belegstellen → *Ballade* (Mittelalter) III. (1) u. (2); → *Virelai* II.):

Guillaume de Machaut, *Le Jugement dou Roy de Navarre* (um 1370), Verse 4184–88: ...une chanson / De trois vers et a un refrein / ... / Qui par le refrein se commense, / Si comme on doit chanter a danse... (Œuvres I, Paris 1908, 281);
E. Deschamps, *L'Art de Dictier* (1392): ...*chançons baladées*, qui sont ainsi appellées pour ce que le refrain d'une *balade* sert tousjours par maniere de rubriche a la fin de chascune couple d'icelle... (Œuvres complètes VII, Paris 1891, 270);
Baudet Herenc, *Le Doctrinal de la Seconde Rhétorique* (1432): Cy s'ensuit une balade, et de matiere que l'on doibt tenir en puy d'escole, laquelle est de .xj. lignes en chascun couplet, pour ce que le reffrain est de .xj. sillabes (ed. Langlois, *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris 1902, 179);
Anon., *Traité de l'Art de Rhétorique* (zw. 1433 u. 1466): En une chascune balade doit estre ung reffrain d'un baston, et ce reffrain doit estre mis en la fin de chascun vers ou de chascune clause et demi clause d'une balade... (ibid., 205);
Anon., *Instructif de la Seconde Rhétorique* (wohl 8. Jahrzehnt d. 15. Jh.), in: *Jardin de Plaisance et Fleur de Rethorique* (Paris 1501): Des balades communement / Par telz formes sont composees / Reprendre on doit premierement / Les premieres lignes croisees / Au quart et quint lieu apposees / Troys coupletz egaulx au renger / Ainsi doiuent estres posees / Refrain pareil sans riens changer (f. b iii').

Ausführlicher behandelt erstmals P. Fabri den Begriff refrain, den er in zwei Bedeutungen heranzieht. Ein „Reffrain branlant ou vollant" (schau-

kelnder, wackliger oder beweglicher, fliegender Refrain) entstehe durch Kreuzreimstrukturen mit entweder nur einem Reimbildungsrhythmus (reffrain branlant) oder mit mehreren Rhythmen (reffrain vollant). Doch nur Reffrain vollant sei „en reffrain" mit einer Strophe aus mindestens vier Verszeilen. Reffrain bedeute dabei soviel wie pallinode (griech. παλινῳδία, wörtlich: wiederholter Gesang), wobei die Bezeichnung reffrain allerdings im Zusammenhang mit Ballade vorgezogen würde. Reffrain branlant (wie ballade und champ royal) habe einen „reffrain" erst am Schluß, während Reffrain vollant durchgängig auf den „reffrain" achten würde. Dabei stellt Fabri eine Verbindung zur rhetorischen Figur der Epimone (Figur der Gedankenwiederholung; vgl. G. Febel, Art. *Epimone*, in: *Historisches Wörterbuch d. Rhetorik* II, Tübingen 1994, 1291 ff.) und der „Wiederholung" als rhetorischer „Farbe" bzw. Ausschmückung her:

Le grant et vray art de pleine Rhetorique (Rouen 1521): Pallinode est terme grec qui signifie semblable consonance; lequel terme noz peres ont appliqué en cest art en deux manieres, c'est assauoir pour les dernieres lignes de champ royal, qui se reprennent a chascune clause, et sont appellees le pallinode, et en ballade l'en les appelle refrain... (ed. Héron, Rouen 1889–90, Bd. II, 77);
Reffrain branlant ou vollant se faict, quant les lignes se croysent en rithme de vne mesme ou diuerse mesure; mais la derniere est en reffrain, et fault du moins quatre lignes en clause. Et vault autant a dire reffrain come pallinode, mais l'en dict voluntiers reffrain en ballade et pallinode en champ royal. Combien que forme de pallinode soit ia desclaree qui en sa pleine clause premier, moyen et fin cherche pallinode(;){,} mais reffrain branlant(,){;} ballade, champ royal ne cherche reffrain que la fin, et faict l'en six ou huyt clauses de reffrain vollant, ou autant que l'en veult, et tout de diuerses lisieres, rien gardé que le reffrain. Et se puent faire de toutes tailles et a conuenience a vne figure de methaplasme que l'en appelle epymone, ou a vne couleur de rethorique nommee repetition (85);
Ballades se font de huyt lignes pour clause et huyt syllabes en masculin pour ligne. Et doibuent estre trois clauses de semblable lisiere ou rithme et semblable reffrain pour derniere ligne, lequel doibt estre masculin auec demye clause de semblable ou aultre lisiere aux quattre dernieres lignes, qui s'appelle l'enuoy... (87).

Im Anschluß daran begegnet seit 1539 das Stichwort *Le Refrain de la balade* in französisch-lateinischen Wörterbüchern in der Bedeutung (kürzerer) eingeschalteter Vers:

R. Estienne, *Dictionaire Francoislatin* (Paris 1539): *Refrains de balades*, Versus intercalares (420 b);
ders., *Dictionaire Francoislatin* (Paris ²1549): *Le* R e f r a i n *de la balade*, Versus intercalaris, Epodium, Epodium intercalare, Epodium rhythmi (529 b); dieser Eintrag wird in zahlreiche Wörterbücher bis hin zum *Le Grand Dictionaire Francois-Lat.* (Lyon 1625, 1185 a) übernommen;
im Anschluß daran umschreibt die Prägung in der Form „c'est le Refrain de la ballade" sprichwörtlich Zweck, Absicht und Ziel einer Mitteilung (vgl. A. Oudin, *Curiositez françoises*..., Paris 1640, 471: „l'issuë ou la fin; c'est d'ordinaire il dit lors qu'il demande quelque chose, c'est où tend tout son discours").

In L. Hulsius' *Dictionnaire FrançoisAllemand & AllemandFrançois* (Nürnberg 1602, f. Gg 8) lautet der Eintrag hingegen „*Refrain*... ein reimen gedicht". Richelet erläutert 1680 Refrain als „*Terme de Poësie Françoise*", der jenen Vers bezeichne, der am Schluß jedes Couplets bestimmter Gedichtformen wiederholt wird (seine Ausführungen gliedert J. Ozanam ohne fachsprachliche Einschränkung in den Abschn. *Musique* seines *Dictionaire Mathematique*, Amsterdam 1691, Eintrag *La Balade*, 665, ein):

P. Richelet, *Dictionnaire frç.* (Genf 1680), Art. *Balade*: Chanson de trois Couplets & d'un envoi, le tout sur deux, trois, ou quatre rimes, avec un refrain qui se repete au bout de chaque couplet & de l'envoi (60 b);
Art. *Refrein* ou *refrain*: C'est un même vers qu'on répéte à la fin des couplets de la balade, du chant roial & de quelques autre Poëmes faits à peu pres de même que les balades & les chans roiaux (279 b).

Die Auffassung von refrain als „eingeschalteter Vers" läßt sich ebenso wie die Synonymie zu reprise (vgl. dazu die Belege von Mersenne und Perrin unten, in Abschn. IV. (1)) in Abhandlungen zur französischen Dichtung noch im frühen 18. Jh. belegen:

M. Mourgues, *Traité de la poësie françoise* ([1685] Paris ²1724) III, 4 *Du Rondeau & du Triolet*: Le *Réfrain* ou *Reprise*, n'est autre chose que la répétition du premier Hemistiche... (226);
III, 5 *Du Chant-Royal, & de la Balade*: Le dernier Vers du premier Couplet, sert de Refrain, ou d'*Intercalaire* pour les suivans qui doivent finir de la même sorte (235).

IV. Der Ausdruck Refrain bezeichnet in der Musik im wesentlichen einen PERIODISCH WIEDERKEHRENDEN FORMTEIL.

(1) Seit dem 17. Jh. gilt refrain als geläufige Bezeichnung für WIEDERHOLUNGEN IN VOKALKOMPOSITIONEN. In der musikalischen Fachliteratur begegnet das Wort wohl erstmals bei M. Mersenne, der den Ausdruck refrein mit dem Begriff reprise (→ *Reprise* (nach 1600) III.) verbindet:

Harmonie Universelle (Paris 1636), *Traitez de la Voix*... II *Des Chants*: L'on doit encore considerer le suiet de la chanson... A quoy l'on peut ajoûter que les refreins & les reperises [sic] des airs se font plus sensiblement & plus agreablement reconnoistre sur vne lettre, laquelle sert beaucoup pour les faire estimer & agreer (105);
ibid., *Traitez des Consonances*... III *Des Genres de la Musique*: [J. de Léry schreibt] ...que les Toupinamboux chantent souuent en cette façon, qu'ils repetent plusieurs fois auec ces paroles, [Notenbeispiel] qui signifient *vn oiseau iaune*...: d'autresfois ils chantent la deuxiesme chanson auec vne si grande vehemence, que l'escume leur sort de la bouche... Il ajoûte que la troisiesme chanson leur sert d'vn refrein

ou d'vne reprise fort agreable, qu'ils repetent souuent auec des paroles par lesquelles ils signifient le regret qu'ils ont de la mort de leurs peres... (148); Lérys Formulierung in der *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1578) lautet „la cadence et refrain de la ballade" (ed. Lestringant [Ausg. 1580], o. O. 1992, 157).

Auch Perrine verwendet in seinem *Livre de musique pour le lut* (Paris 1679, 50) den Ausdruck refrain gleichbedeutend mit reprise, wenn er auf das Wiederholungszeichen, das solche Abschnitte kennzeichnet, zu sprechen kommt („Les Reprises où refrains se marquent ainsi..."; zit. → *Reprise* (nach 1600) I. (1)).

Als Stichwort in Musiklexika begegnet refrain seit der zweiten Hälfte des 18. Jh.; es wird hier auf die Anlage von Musik und Text in Vokalkompositionen bezogen, bei denen die Schlüsse aller Couplets die gleiche Wort- und Tonfolge aufweisen, die in der Regel zweimal wiederholt werden. Präzisierend werden Romance und Vaudeville als Formen mit diesem Aufbau angeführt, die chorische Ausführung der wiederholten Verse angemerkt und die Verwendung in umgangsmäßiger Musik hervorgehoben:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Refrain*: Terminaison de tout les Couplets d'une Chanson par les mêmes paroles & par le même Chant, qui se dit ordinairement deux fois (405);
Meude-MonpasD (Paris 1787), Art. *Refrain*: Terminaison de tous les couplets d'une chanson, par les mêmes paroles et le même chant, et qui se répète souvent en *chorus* (169);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Refrain*: Terminaison de tous les couplets d'une chanson ou d'une romance, par les mêmes paroles et par le même chant, qui se dit ordinairement deux fois (II, 202);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *R e f r a i n*, Wiederholung des Verses, am Ende jeder Strophe. In vielen Gesängen singt der *Chor* solchen *Refrain* (77);
R e f r a i n, ...ebenfalls [wie Ritornell] Wiederholungssatz; aber ausschliesslich zum Schluss einer Strophe bei Gesellschafts- und Trinkliedern, wo der *Chor* den Schluss einer Strophe wiederholt, d. h. den *Refrain* singt (155);
EscudierD (Paris [5]1872), Art. *Refrain*: Terminaison d'un couplet ou d'un air de vaudeville, qu'on répète ordinairement deux fois, et qu'on chante quelquefois en chœur (409).

M. Chabanon erwähnt refrain im Zusammenhang mit musikalischen Merkmalen wie Trillern oder Cadenzen als Kennzeichen des Gesangs im Unterschied zum Sprechen. Dabei wird der Ausdruck in Verbindung mit rondeau genannt, wobei offen bleibt, ob hier der spätere Bezug auf die Form gemeint ist:

De la Musique (Paris 1785), Kap. VII *Le Chant n'est pas une imitation de la parole*: ...seulement l'appréciabilité des intervalles distingue le chant d'un autre langage, mais les trilles ou cadences, les prolations ou roulades, les tenues de plusieurs mesures, l'usage des refrains ou rondeaux, le retour des mêmes phrases..., tous les procédés du chant, enfin, s'éloignent de ceux de la parole... (74 f.).

Im 19. und 20. Jh. bleibt die Bedeutung von refrain als wiederkehrendem Formelement der Vokalmusik aktuell. So beschreibt E. Th. A. Hoffmann 1809 die Wiederholungen einer Arie mit Refrain (und greift damit möglicherweise auch auf einen entsprechenden umgangssprachlichen Gebrauch im Französischen zurück; vgl. etwa den Eintrag *Refrain* des *Dictionnaire de l'Acad. frç.*, Paris 1694, II, 383 b: „Une chose qu'une personne ramene tousjours dans le discours"):

Rezension d. Klavierauszugs von V. Fioravantis Oper *I Virtuosi Ambulanti* [Paris 1807] (AmZ XII, 1809/10): ...und eben so komisch schildert Bellarosa... die Leiden des Schauspieldirectors. Seinen Aerger, seinen Ingrimm, stösst er in kurzen, geschwinden Noten *parlante* heraus, und hat er sich Luft gemacht, dann kommen in längeren Noten, wie ein Refrain, die Worte wieder: [Notenbeispiel mit Text „Bellarosa cos'hai fatto!"] (207; vgl. *Schriften zur Musik/Nachlese*, hg. von Fr. Schnapp, München 1963, 29).

Deutsche Lexika übersetzen in der Regel das französische Wort refrain mit Wiederholungssatz oder Wiederholungsstrophe. Dabei ändert sich der Begriffsinhalt zunächst nicht; das Wort wird weiterhin auf Vokalmusik bezogen und wie im 18. Jh. als ein Formelement des Strophenbaus verstanden:

HäuserL (Meißen 1828), Art. *Refrain*: ...der Wiederholungssatz (II, 49);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Refrain*: *Wiederholungsstrophe*. Das Ende aller Strophen eines Gesanges, in den Worten und in der Melodie stets sich gleich, gewöhnlich zweimal wiederholt (357);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Refrain*: Wiederholungssatz, Schlußreim (292 b);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] [2]1839), Art. *Refrain*: Wiederholung der letzten Verse eines Liedes, die, sinnreich herbeigeführt, von angenehmer Wirkung ist, und manche kleine lyrische Form, wie z. B. das Triolett und Rondeau ..., wie mit einem Rahmen einfaßt und schließt.
– (Musik.) Die sich wiederholende Melodie des Schlußsatzes eines Strophenliedes. Auch in der Oper ist er oft von großer Wirkung, nur muß der Componist dafür sorgen, daß diese Refrains melodisch, leicht zu singen und dem Ausdrucke angemessen seien (II, 237);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Refrain*: Die Wiederholung des letzten oder der beiden letzten Verse einer jeden Strophe in manchen Arten lyrischer Gesänge, vorzugsweise in Gesellschafts-, Tafel-, Fest-Liedern, Rundgesängen etc.; der Inhalt der Strophe concentrirt sich dann gemeinhin in den letzten Versen zu einer Art Pointe, die durch Wiederholung eine nachdrücklichere Betonung erfährt. Gesellschaftslieder werden sehr häufig nur von einer Stimme gesungen und nur beim Refrain fällt der ganze Chor ein (725).

(2) In Deutschland wird von G. A. Bürger um 1800 die Prägung KEHRREIM als Synonym für den Ausdruck Refrain vorgeschlagen. Bürger beschreibt die

Begriffsbildung ausdrücklich als eine Setzung, für die er alternativ noch andere Ausdrücke anbietet:

Rechenschaft über d. Veränderungen in d. „Nachtfeier d. Venus" (zw. 1791 u. 1794; Erstdruck in *Sämtliche Schriften* IV, Göttingen 1802): Der Kehrreim* hat mir, ohne die mindeste Übertreibung gesprochen, mehr Mühe, als das ganze Gedicht gekostet...
*Refrain. Gefällt diese Verdeutschung nicht, so sind hier noch einige andere: Kehrsatz, Kehrum, Wiederreim, Wiedersatz, Wendereim, Wendesatz. Wenn leichte Verständlichkeit, auch ohne hinzu gefügte Erklärung, ein Hauptverdienst eines neu geprägten Wortes ist, so dürfte das oben gewählte den Vorzug haben, wiewohl man einwenden kann, daß ein Refrain, wie hier, auch aus mehrern Versen und Reimen, daß er aus einem oder mehrern reimlosen Versen, ja sogar aus schlichter Prose bestehen könne; ferner, daß der Kehrreim so leicht an die gemeine Sprechart erinnere, welche ein ganzes Gedicht oft einen Reim nennt. Sollten die letzten Gründe jenen ersten überwiegen, so könnten wohl die mit *Satz* zusammen gefügten Wörter, z. B. *Kehrsatz*, ja wer weiß, ob nicht gar der *Kehrum*, nach der Analogie von Kehraus, den Vorzug haben. Die Puristen mögen nun wählen (Sämtliche Werke, München u. Wien 1987, 887 f.).

Die Musikliteratur greift das Wort Kehrreim auf und verbindet es mit dem traditionellen Begriffsinhalt von refrain:

Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877): *Refrain*, K e h r r e i m, eine eigenthümliche Art des Reimes, die regelmässige Wiederholung eines Wortes oder desselben Verses oder derselben Strophe nach jedem poetischen Abschnitt. Der Kehrreim folgt in der Regel am Ende jeder Strophe, oder er ist jeder als leitendes Band eingewoben (264);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Refrain*: ...der Kehrreim; in der Musik: die vorgeschriebene Wiederholung der Schlußstrophe eines Liedes oder Tonstückes, häufig in Gesellschaftsliedern, Rundgesängen etc. sich findend, in denen der Refrain oft den Hauptgedanken enthält, welcher durch Wiederholung nachdrücklich hervorgehoben werden soll. Weil Rundgesänge auch häufig von 1 Person gesungen werden, so fällt der Chor gewöhnlich beim Refrain ein (583b).

(3) A. B. Marx verwendet das Begriffswort Refrain zu Vergleichszwecken bei der formalen Beschreibung der Rondoform in der INSTRUMENTALMUSIK. Bei der Behandlung von Formen, die aus unterschiedlichen Teilen zusammengesetzt sind, unterscheidet Marx zwischen Zusammenhängen mit einem einzigen Hauptsatz und solchen mit mehreren gleichwertigen Hauptsätzen. Den ersten Fall bezeichnet er als Rondoform und bezieht sich dabei auf die „alte Form des Rundgesangs (*Rondeau*)", für die ein Refrain konstitutiv sei. Anschließend erläutert Marx die Rondoform anhand von instrumentalen Beispielen:

Die Lehre von d. mus. Kompos. III (Lpz. 1845): Neue Formen dagegen entstehen, wenn verschiedne Sätze, oder Sätze und Gänge sich zu einem nicht blos äusserlich aneinandergestellten, sondern innerlich zusammenhängenden, festverbundnen Ganzen einigen.
Die Natur und Zahl der in Verein tretenden Einzelheiten und die Weise ihrer Verwendung und Verknüpfung begründen den Unterschied der hier entstehenden Formen. Zunächst sind zweierlei Fälle zu unterscheiden.
Entweder bleibt jener Liedsatz, von dem wir ausgehen, a l l e i n i g e r H a u p t s a t z, gegen den alles Weitere nur N e b e n s a c h e ist und der daher auch seine abgeschlossne Form festhält. Oder es tritt neben den einen Hauptsatz noch ein zweiter oder noch mehrere mit gleichem Antheil und Rechte, wesshalb denn auch die im andern Fall abgeschlossne Form sich löst und ändert. Die erstere Reihe von Formen fassen wir unter dem Namen

R o n d o f o r m

zusammen. – Einstweilen denke man dabei der alten Form des Rundgesangs (*Rondeau*) in dem ein Einzelner nach dem andern einen Vers singt und am Schlusse jedes Verses der Chor den Refrain wiederholt, der sich mithin als Hauptsatz geltend macht (92).

(4) Nach einer anfänglich nur beiläufigen Verwendung des Ausdrucks zu Beginn des 20. Jh. bezieht die musikalische Formenlehre hinsichtlich der Instrumentalmusik Refrain bei der Beschreibung von Formtypen in terminologischer FIXIERUNG AUF DIE RONDOFORM. Die Autoren gehen dabei häufig von der Entstehungsgeschichte des Begriffsworts im bezug auf den Rundgesang aus und übertragen anschließend den Ausdruck auf den wiederkehrenden Formteil im Rondo der Instrumentalmusik:

M. Loewengard, *Lehrbuch d. mus. Formen* (Bln 1904): Die Besonderheit der Gattung [des Rondos] beruht darin, dass die thematische Bedeutung des ersten Satzes durch dessen stete (refrainartige) Wiederkehr, durch die mehr nebensächliche Behandlung der anderen Sätze besonders stark hervorgehoben wird (38);
St. Krehl, *Mus. Formenlehre (Kompositionslehre)* I: *Die reine Formenlehre* (Bln u. Lpz. [2]1917): Von Haus aus ist die Rondoform gar keine instrumentale Bildung gewesen; Rondo (*rondeau, rondel*) bezeichnete einen Rundgesang, der mit einem Refrain (= Kehrreim) versehen war (92);
K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): ...seine [sc. des Ländlers] Form ist die einfache Rondeauform oder die Strophenform mit Refrain (249);
Die einfachste Art des Liedes ist das Strophenlied... Eine irgendwie wesentliche Veränderung erfährt das Gesamtbild auch dann nicht, wenn ein Kehrreim (Refrain) oder ein instrumentales Ritornell vorhanden ist (317);
R. Stöhr, *Formenlehre d. Musik* ([Lpz. 1911 als *Mus. Formenlehre*] NA Halle 1933): Hier [sc. bei der Musik der Trouvères] finden wir die verschiedenen Liedformen, die den Refrain verwenden, jenes durchaus volksmusikalische Moment der Chorantwort beim Rundgesang. Es ist sicher, daß diese musikalischen Formen im Anschluß an die Form der Dichtung entstanden, sie erlangen jedoch absolute Bedeutung, der sich dann auch der Text unterordnen muß (XX);
Der Name *Rondo* stammt vom französischen „Rondeau" und bedeutet ursprünglich „Rundgesang"... Für den immer wiederkehrenden Hauptgedanken ist auch die Bezeichnung „Refrain" gebräuchlich (166);

H. Erpf, *Form u. Struktur in d. Musik* (Mainz 1967): Zum *Rondo-Satz* der späteren Sonate führen Zwischenstufen, die von einer *Reihung*... oder von einer *Strophenfolge* ausgehen... Daraus gehen Folgen hervor wie: A-B-A-C-A-D...A. Das ist eine geschlossene Form mit dominierendem Thema A, das manchmal den Namen „Refrain" führt (65);

G. Altmann, *Mus. Formenlehre* ([Bln 1979] NA Mainz 2001): In vielen Liedern hebt sich der 2. Satz auch noch dadurch vom 1. ab, dass er als Refrain ausgebildet ist, sich also durch die Textwiederholung des Kehrreims von den Vorstrophen oder Couplets des ersten Liedteiles unterscheidet (77);

Für die frühe Form des Rondos... nannten wir die typische Folge aus Couplet (Vorderstrophe mit wechselndem Text und solistisch vorgetragen) und Refrain (Nachstrophe mit gleich bleibendem Text, von allen gesungen bzw. getanzt). Dieser Ablauf änderte sich bereits im 14./15. Jahrhundert, indem der Refrain oft den Anfang und den Schluss bildete und die wechselnden Couplets einrahmte. Noch einschneidender wirkte sich aber aus, dass die Texte der Couplets nun auch immer häufiger eigene Melodien erhielten... und nur der Refrain blieb unverändert. Damit erfährt das Rondoprinzip eigentlich erst seine komplexe Verwirklichung, wenn gleich bleibende und wechselnde Formteile auch den musikalischen Verlauf bestimmen (204 f.).

Der Begriff Refrain wird zunehmend mit der Rondoform verbunden und verdrängt dadurch andere Bezeichnungen für wiederkehrende Formteile. Während die Formenlehre von Lemacher/Schröder noch die beiden Bezeichnungen Ritornell und Refrain zur Erklärung des Ausdrucks Kehrreim (nun sozusagen als Rückübersetzungen, vgl. oben, IV. (2)) gelten läßt, differenziert Kühn zwischen Refrain der Rondoform und Ritornell der barocken Konzertform. Wesentliche Unterscheidungsmerkmale sind dabei die gleichbleibende Gestalt des Refrains in der Grundtonart und der Fortspinnungstypus des Ritornells, das in unterschiedlichen Tonarten auftreten kann:

H. Lemacher u. H. Schröder, *Formenlehre d. Musik* (Köln 1962): Das Rondo – vielleicht die typischste Reihungsform – entwickelt sich aus dem gesungenen und getanzten „Rundgesang" (Rondellus, Rondeau): den Kehrreim (Ritornell oder Refrain) singen bzw. tanzen alle; zwischendurch wechseln die einzelnen Paare (Couplets) in kontrastierender Melodik ab. Dadurch entsteht die Form: ABACAD... bis AX... (39);

Cl. Kühn, *Formenlehre d. Musik* (Kassel [4]1994): Rondo. Wiederkehr nach etwas anderem: Das ist, dem spätbarocken Konzertsatz vergleichbar, die Grundidee des Rondo. Wie dort das Ritornell zwischen den Episoden wiederkehrt, so hier der einleitende *Refrain* zwischen verschiedenen *Couplets*. Bewahrt sind hierin alte volkstümliche Bräuche: der Rundtanz als Wechsel von tanzender Gruppe und einzelnen Pärchen – den Couplets –, und der Rundgesang als Wechsel von Chor – er wiederholt den Refrain – und einzelnem Sänger (159 f.).

Offenkundig aber ähnelt ein Rondo nur äußerlich dem Konzertsatz. Denn zum einen kehrt dort das Ritornell (in variabler Gestalt) in verschiedenen Tonarten wieder, der Refrain hier dagegen (in gleichbleibender Gestalt) in der Grundtonart. Zum anderen ist ein Ritornell normhaft als Fortspinnungstypus komponiert, ein Refrain dagegen periodisch-symmetrisch (162).

Auf das Prinzip des periodischen und formgliedernden Wiederholens eines Abschnitts spielt K. Stockhausen durch die Titelgebung seines Werks *Refrain für drei Spieler* [Piano, Celesta, Vibraphon] (1959) an. Zugleich erweitert er das traditionelle Begriffsverständnis aber in Richtung auf einen „dynamischen Formprozeß", indem die Positionen der als „Störungen" fungierenden sechs „Refrains", die mittels einer drehbaren Schablone auf dem Notenblatt der Partitur flexibel einstellbar sind, erst vor jeder Aufführung verbindlich festgelegt werden und diese Abschnitte zugleich in Beziehung zu vorausgegangenen wie nachfolgenden musikalischen Ereignissen treten:

Einführungstext zu *Refrain* (wohl 1959), in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964): Ein stilles und weiträumig komponiertes Klanggefüge wird sechsmal durch einen kurzen *Refrain* gestört. Dieser Refrain enthält Glissandi und Cluster, Triller, Baßtöne (im Klavier) und kurze Melodiestückchen, und diese Elemente kommen in der übrigen Form nicht vor. Die Zeitpunkte, zu denen ein Refrain gespielt wird, werden von den Spielern selbst gewählt und können sich von Aufführung zu Aufführung ändern; sind sie jedoch einmal fixiert, so wird die endgültige Gestalt eines Refrains von seiner unmittelbaren Umgebung beeinflußt (Triller, Glissandi und Melodie sollen dann mit Tönen des voraufgegangenen oder folgenden im Text fixierten Akkordes gebildet werden); umgekehrt bewirkt ein Refrain jedesmal nah seinem Erklingen eine Veränderung des ihm nachfolgenden Formverlaufs... So wird in einem statischen Zustand durch unvorhergesehene ‚Störungen' ein dynamischer Formprozeß geweckt; und einer beeinflußt und prägt den anderen, ohne daß ein Konflikt entstünde (101).

Lit.: F. Stark, Der Kehrreim in d. dtsch. Lit., Diss. Göttingen 1886; Fr. Gennrich, Grundriß einer Formenlehre d. mittelalterlichen Liedes, Halle 1932; ders., Bibliographisches Verz. d. franz. Refrains d. 12. u. 13. Jh., Langen 1964; W. Dömling, Art. Refrain, RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967; N. H. J. van den Boogaard, Rondeaux et Refrains Du XII[e] siècle au début du XIV[e], Paris 1969; K. Gudewill u. F. Hoerburger, Art. Refrain, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998; S. Clark, Art. Refrain, New GroveD, London [2]2001.

Michael von Troschke, Hamburg 2004

Reihe, Zwölftonreihe

dtsch. (als mus. Terminus seit 1907 [Zwölfhalbtonreihe] bzw. 1911 [Zwölftonreihe] und 1924 [Reihe]); lat. series; franz. série; ital. serie; engl. row, series, set.

Äquivalente für das Wort Reihe kommen bereits in der Antike und im Mittelalter vor; dennoch gewinnt der Begriff erst in der Neuzeit, seit dem 17. Jh., mit dem verstärkten Eindringen von „Reihen" in die Mathematik größeres Gewicht. Das gilt auch für Reihe als Ausdruck der Alltagssprache; so verzeichnet z. B. das von J. H. Zedler 1732–50 hg. *Grosse vollständige Universal-Lexikon* für Reihe noch kein eigenes Stichwort, sondern lediglich den Art. *Unendliche Reyhe.* Obwohl die Bezeichnung Reihe auch auf anderen Gebieten, u. a. im Militärwesen und in der Botanik vorkommt, ist Reihe vornehmlich ein mathematischer Terminus, der als wichtiger Begriff der Analysis eine nach bestimmten Gesetzen gebildete Folge von Größen meint, wobei diese Folge aus endlich oder unendlich vielen Gliedern bestehen kann (z. B. arithmetische oder geometrische Reihe). Jüngeren Datums ist die Verwendung von Reihe in Formulierungen wie „eine ganze Reihe von", also im Sinne von (ungeordneter) ‚Menge', ‚Kollektion'. Eben diese Konnotation ist auch dem der englischsprachigen mathematischen Terminologie zugehörenden Ausdruck set inhärent, dem fundamentalen Terminus der im Engl. set theory genannten Mengenlehre; hier bezieht sich set auf eine Kollektion von nach gegebenen Regeln zusammengestellten Objekten und ist von series als eigentlichem mathematischen Reihenbegriff abzugrenzen.

I. Im mus. Kontext begegnet das lat. series seit Ende des 9. Jh. Für die Bezeichnung Reihe, die noch bis ins 18. Jh. nur an peripherer Stelle auftaucht, lassen sich IM VORTERMINOLOGISCHEN GEBRAUCH GANZ UNTERSCHIEDLICHE VERWENDUNGSWEISEN aufzeigen. (1) Im allgemeinen Sinne dient Reihe zur UMSCHREIBUNG BELIEBIGER TONFOLGEN. Diese schon im lat. series seit seinem frühesten Erscheinen angelegte Bedeutung hält sich bis in die Neuzeit. (2) Reihe benennt insbesondere auch BESTIMMTE, FESTSTEHENDE TONFOLGEN, deren Töne in einer Skala oder gleichförmig in steigender oder fallender Richtung aufeinanderfolgen. So erscheint Reihe in Komposita (wie z. B. Obertonreihe) zur Bezeichnung der ABFOLGE DER TEILTÖNE, in Definitionen verschiedener Arten von TONLEITERN sowie in Komposita (wie z. B. Ganztonreihe) zur Benennung bestimmter FOLGEN VON TÖNEN IN KONSTANTEM INTERVALLABSTAND.

II. In einer elementaren Bedeutung erscheint seit 1907 ZWÖLFHALBTONREIHE bzw. seit 1911 ZWÖLFTONREIHE als SYNONYM FÜR CHROMATISCHE SKALA. Hierbei soll die EIGENSTÄNDIGKEIT UND GLEICHBERECHTIGUNG ALLER ZWÖLF HALBTÖNE DES TEMPERIERTEN SYSTEMS zum Ausdruck kommen, die für die 1907 in statu nascendi sich befindende freie Atonalität als (zumindest unbewußter) Grundgedanke konstitutiv wird.

III. (1) Als Abbreviatur des Kompositums Zwölftonreihe wird Reihe erst im 20. Jh. zum Terminus erhoben. Beide Begriffe bezeichnen seit 1924 die für Schönbergs Zwölftonkompositionsverfahren, die Zwölftonreihentechnik, wesentliche ANORDNUNG ALLER ZWÖLF TONHÖHENKLASSEN. (a) An die Stelle der anfangs recht unklaren Definitionen treten später genauere Bestimmungen des Begriffs. Die im Terminusteil „Zwölfton" gelegenen Konnotationen werden präzisiert: zum einen ersetzt man den vagen Ausdruck TON durch TONQUALITÄT oder PITCH CLASS bzw. TONHÖHENKLASSE; zum anderen wird diesen Ausdrücken in neuerer Zeit häufiger der BEGRIFF DES INTERVALLS oder der der INTERVALLKLASSE vorgezogen. Der Terminus besagt vorderhand eine LINEARE ABFOLGE DER TONHÖHENKLASSEN; er begreift in sich den Gedanken der ABSOLUTEN GLEICHBERECHTIGUNG ALLER IN IHR ENTHALTENEN ELEMENTE. Indem der Begriff der Zwölftonreihe sich auf Tonhöhenklassen reduziert, haftet ihm das MOMENT DES ABSTRAKTEN an: er bezeichnet einerseits ein PRÄKOMPOSITORISCHES ELEMENT; andererseits wird die Zwölftonreihe vielfach als ‚ABSTRAKTION' DES (PRIMÄREN) MUS. EINFALLS verstanden. (b) (Zwölfton-)Reihe meint ebenfalls die durch Spiegelung abgeleiteten VIER ERSCHEINUNGSFORMEN oder gar die durch Transposition insgesamt zur Verfügung stehenden 48 AUSPRÄGUNGEN DER ZWÖLFTONFOLGE. (c) Der Begriff der Zwölftonreihe erfährt eine teilweise EIGENSTÄNDIGE UND WEITERREICHENDE ENTWICKLUNG IM AMERIKANISCHEN SPRACHBEREICH. Anstelle der Übersetzungen ROW und SERIES führt Schönberg 1934 die Bezeichnung SET ein. Deren weitere Bedeutungsgeschichte geht von M. Babbitt aus, bei dem der Ausdruck erstmals 1946 begegnet. Zunächst gleichbedeutend mit den beiden anderen Möglichkeiten, fungiert set später öfters als übergeordneter Begriff. (2) Innerhalb der Terminologie der Zwölftonreihentechnik erscheint Reihe in Komposita (wie z. B. Mikroreihe), die einen TEIL DER VOLLSTÄNDIGEN ZWÖLFTONFOLGE benennen.

IV. ZWÖLFTONREIHE wird seit Mitte der 1920er Jahre auch auf ANDERE FOLGEN ALLER ZWÖLF TONHÖHENKLASSEN übertragen. (1)(a) Mit dem Ausdruck meint J. M. Hauer 1927 die verschiedenen „MELOSMÖGLICHKEITEN". (b) Als (Zwölfton-)Reihen werden auch die von Hauer aufgestellten TROPEN bezeichnet. Dieser Begriff impliziert die Teilung in zwei Hälften zu je sechs Tönen, wobei für die jeweils sechs Töne keine bestimmte Aufeinanderfolge bindend ist. (2) Eher im vokabularen Sinne verstanden, benennt Zwölftonreihe seit 1929 EINE ALLE ZWÖLF HALBTÖNE DER TEMPERIERTEN SKALA UMFASSENDE MELODISCHE TONFOLGE IN GESTALT EINES THEMAS ODER MOTIVS.

V. (1)(a) Als eigenständiger Terminus bezeichnet REIHE seit 1927 UNRHYTHMISIERTE FOLGEN VON WENIGER ODER MEHR ALS ZWÖLF TONHÖHENKLASSEN. (b) Vorerst in der gleichen Bedeutung wie Reihe gebraucht, löst sich SET gemäß seiner in der mathematischen Terminologie anzutreffenden Bedeutung allmählich von der Verwendung im Sinne einer (wahrnehmbaren) Aufeinanderfolge von Tönen und besagt nunmehr eine UNGEORDNETE MENGE bzw. KOLLEKTION VON TONHÖHENKLASSEN. War für den Begriff

zunächst der Inhalt an Tonhöhenklassen grundlegend, so impliziert er später den INTERVALLINHALT als Benennung der Summe aller zwischen den einzelnen Tonhöhenklassen möglichen Intervalle. (2) In einer singulären Bedeutung erscheint Reihe seit 1937 bei P. Hindemith, der mit „REIHE 1" die HIERARCHIE DER ZWÖLF TONHÖHENKLASSEN meint. In gleicher Weise stellt er die „REIHE 2" für die RANGFOLGE DER INTERVALLE auf.

VI. Seit Anfang der 1950er Jahre erfährt Reihe innerhalb der Terminologie der SERIELLEN MUSIK eine GRUNDSÄTZLICHE BEDEUTUNGSERWEITERUNG. Der Terminus umfaßt nun auch FOLGEN VERSCHIEDENER TONDAUERN, LAUTSTÄRKEGRADE UND KLANGFARBEN, daneben ebenso die VERKNÜPFUNG DIESER FOLGEN und schließlich sogar die STRUKTUR EINER KOMPOSITION. Darüber hinaus bezieht sich Reihe auf ZAHLEN- UND PROPORTIONSFOLGEN. Ihm ist keine bevorzugte Zahl an Elementen eigen; in seinem Zusammenhang wird zudem für den Begriff nicht-temperierter Klangräume und die Loslösung von der Oktave plädiert.

I. Im mus. Kontext begegnet das lat. series seit Ende des 9. Jh. Das Wort Reihe bzw. die entsprechenden fremdsprachigen Äquivalente tauchen allerdings noch bis ins 18. Jh. nur an peripherer Stelle auf. Stattdessen ist von „Folge" (vgl. Art. *Melodie* u. *Tonleiter*, in J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste*, Lpz. [2]1793/94) bzw. im Franz. von „suite" (vgl. Art. *Sogetto*, in BrossardD, Paris 1703) oder „succession" (vgl. Art. *Echelle* u. *Mélodie*, in RousseauD, Paris 1768) die Rede. Erst im Schrifttum des 19. Jh. tritt an die Stelle dieser Ausdrücke des öfteren die Bezeichnung Reihe; dabei lassen sich für Reihe IM VORTERMINOLOGISCHEN GEBRAUCH GANZ UNTERSCHIEDLICHE VERWENDUNGSWEISEN aufzeigen.

(1) Im allgemeinen Sinne dient Reihe zur UMSCHREIBUNG BELIEBIGER TONFOLGEN, so zur Definition der Melodie. Diese Konnotation ist schon im lat. series (sonorum) seit seinem frühesten Erscheinen Ende des 9. Jh. (vgl. *Musica et scolica enchiriadis*, ed. H. Schmid, München 1981, passim) angelegt; sie setzt sich für die Ausdrücke Tonreihe oder Reihe von Tönen bis in die jüngste Zeit fort:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Melodie*: Man bezeichnet damit theils eine Folge der Töne überhaupt, theils und insbesondere eine solche Tonreihe, die aus abwechselnden Stufen einer zum Grunde liegenden Tonart bestehet (Sp. 940);
E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitr. z. Revision d. Ästhetik d. Tonkunst* (Lpz. 1854): Der Inhalt der [Egmont-] Ouvertüre [v. Beethoven] sind Tonreihen, welche der Komponist vollkommen frei nach musikalischen Denkgesetzen aus sich erschuf (93);
ibid.: Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen; diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst (96).

A. B. Marx differenziert darüber hinaus zwischen rhythmisierter Tonreihe und unrhythmisierter Tonfolge:

Die Lehre v. d. mus. Kompos. I (Lpz. 1837): Wir beginnen mit dem Einfachsten, nämlich mit einer einzigen Tonreihe. Aber auch da haben wir wenigstens zweierlei zu unterscheiden. Jede Tonreihe enthält nicht blos Töne, die einander folgen, sondern auch eine bestimmte rhythmische Taktordnung ... Abermals ziehen wir uns auf das Einfachste und Erste zurück, auf die Tonfolge, und vergessen einstweilen ihre rhythmische Anordnung (17).

(2) Reihe bezeichnet ebenfalls BESTIMMTE, FESTSTEHENDE TONFOLGEN. Mit Blick auf den jeweiligen Gegenstand scheint das Wort sich dabei enger (als in (1)) an seiner etymologischen Herleitung (von mhd. rihen, auf einen Faden ziehen) zu orientieren; denn in den betreffenden Tonfolgen sind die Töne in einer Skala oder gleichförmig in steigender oder fallender Richtung angeordnet. Teilweise erscheint die Vokabel (Ton-)Reihe bloß mit entsprechender näherer Erläuterung des Gemeinten:

KochL, loc. cit., Art. *Tonart*: Weil in der stufenweise Folge der natürlichen Töne, nemlich in der Tonreihe c d e f g a h c sich die bestimmte Lage der halben Töne jederzeit abändert (Sp. 1542);
ibid.: Eine solche Tonreihe pflegt man die chromatische Tonleiter ... zu nennen. ... so nennet man alsdenn diese Tonreihe die vollständige diatonisch-chromatisch-enharmonische Tonleiter (Sp. 1557).

Häufiger aber figuriert der Ausdruck als Grundwort von Komposita, die im heutigen Sprachgebrauch bekannt und verbreitet sind. Erstens wird mit den Komposita die ABFOLGE DER TEILTÖNE bezeichnet: Naturtonreihe, Teil- bzw. Partialtonreihe, harmonische Reihe, Ober- bzw. Untertonreihe. Zweitens erscheint Reihe entweder in Definitionen verschiedener Arten von TONLEITERN, so im Sinne von Tongeschlecht (Dur- oder Molltonreihe), einer spezifischen Tonart sowie der Kirchentonarten, oder es wird austauschbar mit jenen Begriffen verwendet. Reihe fungiert ferner als Grundwort im Kompositum zur Benennung der speziellen Zigeunertonleiter (Zigeunertonreihe). H. Schenker spricht in seiner *Harmonielehre* (Stuttgart u. Bln 1906) von der „dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen Reihe" (70) sowie von der „A-moll-Reihe" (87), während G. Adler in *Der Stil in d. Musik* (Lpz. 1911) tonleiterähnliche Skalen aus sieben bzw. fünf nicht nur dem temperierten Tonsystem angehörenden Tönen „Sieben-" und „Fünftonreihe" nennt (57), so wie er die chromatische Skala als Zwölftonreihe bezeichnet (vgl. unten II.). Der Ausdruck wird – was für die weitere Begriffsgeschichte von besonderem Interesse ist – von den Komponisten der Wiener Schule ebenfalls in diesem elementaren Sinne benutzt. Viele der genannten Verwendungsmöglichkeiten lassen sich in Schönbergs *Harmonielehre* ([1911] Wien [3]1922, u. a. 19, 119, 299) und in Weberns Vortragszyklen (vgl. *Der Weg z. Neuen Musik*, ed. W. Reich, Wien 1960, u. a. 13, 16) nachweisen. Drittens findet man Reihe in Komposita zur Benennung bestimmter FOLGEN VON TÖNEN IN KONSTANTEM INTERVALLABSTAND, wie z. B. der Folgen von Ganz- oder Halbtönen (Ganztonreihe bzw. Halbtonreihe als Synonym für chromatische Skala).

II. Noch bevor ZWÖLFTONREIHE zum stehenden Terminus der Zwölftonreihentechnik wird, fungieren dieser Ausdruck und die noch früher zu belegende Version ZWÖLFHALBTONREIHE in einer elementaren Bedeutung als SYNONYM FÜR CHROMATISCHE SKALA. Zwölftonreihe wird damit auf ähnliche Weise ver-

wendet wie Reihe im Sinne von Tonleiter, weshalb auch die Entstehung der Vokabel im Zusammenhang mit den unter I.(2) genannten Wortprägungen Halbtonreihe und Siebentonreihe gesehen werden darf. Ebenso orientiert sich der Ausdruck Zwölftonreihe (im Vergleich zu seiner Bedeutung als Terminus der Zwölftonreihentechnik) enger an der oben erwähnten etymologischen Herleitung von Reihe, scheint doch das Bild des Auf-einen-Faden-Reihens der gleichförmig geordneten chromatischen Skala adäquater zu sein als der beliebigen, dem Schönbergschen Verfahren zugrundeliegenden Zwölftonfolge.

1907 läßt sich bei F. Busoni die Wortprägung „12Halbton-Reihe" (*Entwurf einer neuen Aesthetik d. Tonkunst*, Triest 1907, 113) nachweisen. Dieser parallel zur Vokabel „Zwölfhalbtonsystem" (107, Anm.) gebildete Ausdruck erweist sich in seiner Aussage präziser als Zwölftonreihe, da er den Inhalt des betreffenden Gegenstandes, die zwölf Halbtöne des temperierten Systems, unmißverständlicher benennt. Die Form Zwölftonreihe gebraucht erstmals 1911 G. Adler, bei dem die Wortprägung eine Analogiebildung zu den Ausdrücken Fünf- und Siebentonreihe (vgl. oben I.(2)) darstellt:

Der Stil in d. Musik (Lpz. 1911): So bestehen in Wirklichkeit auch innerhalb unserer in der Zwölftonreihe uniformierten Musikkultur mannigfach abweichende Tonschattierungen für die sieben Grundtöne der Skala (I, 60).

Indem Busoni das „Wesen der heutigen Harmonie" an anderer Stelle seiner Schrift als „kaleidoskopisches Durcheinanderschütteln von zwölf Halbtönen" (112) beschreibt, oder Adler die seinerzeitige Musikkultur als „in der Zwölftonreihe uniformierte" charakterisiert, weisen beide auf die Voraussetzung für diese Bedeutung von Zwölftonreihe hin: in dieser Wortgestalt soll die EIGENSTÄNDIGKEIT UND GLEICHBERECHTIGUNG ALLER ZWÖLF HALBTÖNE DES TEMPERIERTEN SYSTEMS zum Ausdruck gebracht werden, die in der wachsenden Chromatisierung der Tonsprache seit der Auflösung tonartlicher Beziehungen ihren Ausgang nimmt und die für die nach 1907 einsetzende freie Atonalität als (zumindest unbewußter) Grundgedanke konstitutiv wird.

Da Zwölftonreihe auch nach der Ausformulierung der Zwölftonreihentechnik noch als Synonym für chromatische Skala vorkommt, wird der Ausdruck seit den 1920er Jahren ambivalent gebraucht, wodurch eine eindeutige Bestimmung des jeweiligen Sinnes zuweilen schwierig ist. Dieses Problem stellt sich gerade in wichtigen Texten zu Schönbergs soeben erst entwickeltem Kompositionsverfahren. In der dritten Aufl. (Wien 1922) von Schönbergs *Harmonielehre* ist die Verwendung des Ausdrucks Zwölftonreihe insofern interessant, als Schönberg seine Schrift genau in der Übergangsphase von der freien Atonalität zur Zwölftonreihentechnik, unmittelbar vor der Kompos. des *Präludiums* aus op. 25, überarbeitet. Den einzigen Hinweis auf die Gleichsetzung von Zwölftonreihe und chromatischer Skala bietet das von A. Berg erstellte Sachreg., das das Verweisstichwort „Zwölftonreihe s. chromatische Tonleiter" (S. 515) enthält. Im Text selber taucht der Ausdruck Zwölftonreihe nur einmal in Zusammenhang mit Fragen der Harmonik und tonalen Beziehungen in der freien Atonalität auf. Das Verhältnis zur chromatischen Skala erweist sich hier als nicht ganz eindeutig, zumal Schönberg den unbestimmten Artikel gebraucht und von „einer Zwölftonreihe" spricht. Angesichts der jüngsten kompositorischen Entwicklung, der „in großer Zahl erscheinenden tonartfernen Akkorde", prophezeit Schönberg „die Zugrundelegung einer neuen A u f f a s s u n g s e i n h e i t: der chromatischen Skala" (299); unter Auffassungseinheit begreift Schönberg eine Tonleiter bzw. Tonalität – nicht zuletzt also, wie verschiedenen Texten (besonders *Gesinnung oder Erkenntnis?* und *Probleme d. Harmonie*) zu entnehmen ist, auch die Dur-Moll-Tonalität –, wobei er den Tonalitätsbegriff erheblich umfassender definiert als im Sinne der Dur-Moll-Tonalität:

ibid.: Nur so kann es gelten: Alles was aus einer Tonreihe hervorgeht, sei es durch das Mittel der direkten Beziehung auf einen einzigen Grundton oder durch kompliziertere Bindungen zusammengefaßt, bildet die Tonalität (487, Anm.; vgl. die schon früher gestellte rhetorische Frage: „Aber welchen andern Zweck sollte denn die Aufstellung einer Tonreihe haben als den, eine Tonalität, eine spezifische Tonalität herzustellen?" [473]).

Mit Blick auf die freie Atonalität gelangt Schönberg schließlich zu der entscheidenden Aussage:

ibid.: Zudem ist die Frage gar nicht untersucht, ob das, wie diese neuen Klänge sich schließen, nicht eben die Tonalität einer Zwölftonreihe ist (488, Anm.).

Weder kommt – wie Cl. Spies anläßlich einer engl. Übers. der Schönbergschen *Harmonielehre* von 1978 behauptet (Journal of the Arnold Schoenberg Inst. III, 1979) – die Bezeichnung Zwölftonreihe schon in der ersten Aufl. von 1911 vor („Berg's strange use of a term in 1911" [184]), noch ist damit das chromatische Total, also die bloße Menge der zwölf Halbtöne, gemeint:

ibid.: Obviously, what is meant in the context of the HARMONIELEHRE is either „chromatic collection" or „total chromatic", rather than the imprecisely invoked c h r o m a t i c s c a l e, since ... it is c o n t e n t but not o r d e w r i n g [sic] that is the subject under discussion (184).

Viel eher bezieht sich Zwölftonreihe auf die in der chromatischen Skala gegebene gleichmäßige Anordnung der zwölf Halbtöne, was auch aus der Implikation des Ausdrucks Reihe in folgendem Passus in Schönbergs *Harmonielehre* (3. Aufl., loc. cit.) hervorgeht, in dem die Durtonart – „die Tonreihe c, d, e, f, g, a, h" (20) – aus den jeweils ersten vier Obertönen der Grundtöne F, C und G erklärt wird:

Die Addition der Obertöne (die sich wiederholenden weggelassen) ergibt die sieben Töne unserer Skala. Hier sind sie noch nicht zur Reihe geordnet (22).

Auch in E. Steins für die Zwölftonreihentechnik programmatischer Studie *Neue Formprinzipien* (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924) meint Zwölftonreihe die chromatische Skala. An vielen Stellen läßt sich dies eindeutig nachweisen. Daneben gibt es jedoch Passagen, bei denen zu fragen wäre, ob Stein – aufgrund sprachlicher und begrifflicher Ungenauigkeiten, die generell zu Fehlinterpretationen hinsichtlich des Schönbergschen Verfahrens führten – den Aus-

druck nicht ambivalent, als Bezeichnung der chromatischen Skala und im Sinne der Zwölftonreihentechnik, gebraucht. Außerdem scheint Stein, falls er sich nicht unpräzis ausdrückt, zwischen Zwölftonreihe und Reihe (als Terminus der Zwölftonreihentechnik [vgl. unten III.(1)]) zu differenzieren. Anstelle der früheren 24 Tonarten gebe es in der freien Atonalität nur die chromatische Skala, „nur eine Reihe von zwölf Tönen" (287), die Stein auch mit Zwölftonreihe bezeichnet:

Wir kennen bis jetzt nur wenige Eigenschaften und Bedürfnisse der Zwölftonreihe, sie ergeben sich teils aus deren Konstitution, teils lassen sie sich aus der Praxis ableiten. An ihrer Konstitution ist die Gleichförmigkeit das Auffallendste. Die Oktave ist in zwölf gleiche Teile geteilt, in zwölf Halbtöne ... Die Gleichförmigkeit weist auf eine Gleichberechtigung der Töne, keiner ist der Hauptton, keiner ist von vorneherein wichtiger als der andere (289).

Solle die chromatische Skala formbildend wirken, müsse sie differenziert werden. Dies kann dadurch geschehen, daß aus ihr bestimmte Tonfolgen gebildet werden, die Stein „melodische Motive" oder – dem Sprachgebrauch Schönbergs folgend – „Grundgestalten" (→*Grundgestalt*) nennt:

ibid.: Die Grundgestalt verleiht der Zwölftonreihe eine gewisse Gliederung, sie differenziert ihre gleichförmige Gestalt und ordnet ihre Reihenfolge (291; J. Rufer faßt Zwölftonreihe an dieser Stelle irrtümlicherweise als Terminus der Zwölftonreihentechnik auf, da er den Passus zitierend zur Erläuterung nach dem Wort „Zwölftonreihe" die Parenthese „(also der Grundreihe)" einschiebt [*Begriff u. Funktion d. Grundgestalt bei Schönberg*, in: Ber. über d. 1. Kongreß d. Internationalen Schönberg-Gesellschaft Wien 1974, hg. v. R. Stephan (Publ. d. Internationalen Schönberg-Gesellschaft I), Wien 1978, 174]).

Steht der Ausdruck Zwölftonreihe bisher eindeutig für chromatische Skala, so ist dessen Bedeutung im weiteren Text gerade durch die Einführung von Grundgestalt merkwürdig diffus. Denn die Relation beider Begriffe zueinander wird in dem Moment unklar, wo die Grundgestalt(en) wie z. B. in Schönbergs ersten Zwölftonkompos. alle zwölf Halbtöne der temperierten Skala enthalten; in diesem Fall kann Zwölftonreihe sowohl die chromatische Skala als auch eine davon abweichende beliebige „Zwölftonfolge" bezeichnen. (Möglicherweise will Stein diese beiden Bedeutungsmöglichkeiten von Zwölftonreihe gar nicht streng auseinanderhalten oder ist sich einer solchen Verwechslungsgefahr nicht bewußt.) In seiner Doppeldeutigkeit trifft man den Ausdruck Zwölftonreihe z. B. dort an, wo Stein über die Möglichkeit berichtet, daß die Töne mehrerer Grundgestalten zusammen eine Folge der zwölf Halbtöne ergeben:

ibid.: Wenn mehrere Motive vorkommen, sollen sie sich gewissermaßen „komplementär" – wie es Schönberg nennt – zu einander verhalten, so daß sie zusammen die Zwölftonreihe bilden (293).

Diesen Sachverhalt mag er sich namentlich an Schönbergs *Suite* op. 25 vor Augen geführt haben:

ibid.: Alle [Sätze] beruhen auf denselben drei Grundgestalten aus vier Tönen, die zusammen die Zwölftonreihe ergeben: e-f-g-des, ges-es-as-d und h-c-a-b ... Die drei Grundgestalten erscheinen fast immer als Gruppe, so zwar, daß sie einander zur Zwölftonreihe ergänzen (301).

Auch nach dem Steinschen Aufsatz läßt sich Zwölftonreihe noch als Synonym für chromatische Skala nachweisen (so bei O. Steinbauer, *Das Wesen d. Tonalität*, München 1928, 10). Bisweilen wird gar die dort zu vermutende Differenzierung zwischen Zwölftonreihe und Reihe übernommen:

E. Schmid, *Studie über Schönbergs Streichquartette* (SMZ LXXIV, 1934): Wie schon erwähnt, bietet die Zwölftonreihe an sich keine Differenzierung ... Eine solche wird aber erreicht, indem jedesmal (also für jedes Stück) eine bestimmte Anordnung der Töne vorausgebildet wird; dadurch ist der Reihe eine gewisse Beschränkung auferlegt, die ihr konstruktive Möglichkeiten gibt. Aus der gewonnenen Reihe lassen sich dann alle melodischen und harmonischen Gestalten ableiten (159).

Andere Autoren sprechen zur Verdeutlichung des Gemeinten von der „chromatischen Zwölftonreihe" (P. v. Klenau, *Wagners „Tristan" u. d. „Zwölftönemusik"*, Mk XXVII, 1934/35, 730) oder der „chromatisch geordneten Zwölftonreihe" (P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz* I, Mainz [1937] ²1940, 75).

III.(1) Obwohl das „Prinzip der Reihe", ein nach Ansicht E. Kreneks „in der Geschichte der abendländischen Musik wiederholt angedeutetes Prinzip" (*Komponist u. Hörer* [Mus. Zeitfragen XII], Kassel 1964, 10), wie auch das Wort series bzw. Reihe schon früh im mus. Kontext begegnet, wird Reihe erst im 20. Jh. als Abbreviatur des Kompositums Zwölftonreihe zum Terminus erhoben. Seit 1924 bezeichnen Zwölftonreihe und Reihe die für die von Schönberg entwickelte Zwölftonreihentechnik wesentliche ANORDNUNG ALLER ZWÖLF TONHÖHENKLASSEN. (Der Ausdruck Tonhöhenklasse, der aus der Diskussion in der amerikanischen Musiktheorie um die Zwölftonmusik hervorgegangen ist und auf dem mathematischen, eine [Teil-]Menge bezeichnenden Begriff der Klasse basiert, benennt hier alle Tonhöhen, die enharmonisch identisch und/oder durch jegliche Zahl von Oktaven aufeinander bezogen sind; die Tonhöhenklasse d z. B. enthält demnach sämtliche, im temperierten Tonsystem möglichen cisis, d und eses.) Im folgenden ist ausschließlich von Zwölftonreihe die Rede, auch wenn beide Termini häufig synonym behandelt werden:

H. Jelinek, *Anleitung z. Zwölftonkompos.* I (Wien [1952] ²1967): Eine nach diesen beiden Grundforderungen geformte Anordnung des Tonmaterials nennen wir eine Zwölftonreihe oder kurz: eine Reihe (7);
M. Kelkel, Art. *Dodécaphonisme*, in: HoneggerD, *Science de la Musique* I (Paris 1976): A la base de la méthode se trouve la série dodécaphonique („Zwölftonreihe" ou tout simplement „Reihe") (305).

*

Exkurs: Es sei hier angemerkt, daß weder Fr. H. Klein, H. Eimert noch E. Golyšev die Bezeichnung (Zwölfton-)Reihe kennen (weswegen auch angenommen werden darf, daß die Benennung einer bestimmten Folge von Tonhöhenklassen mit Reihe allein auf Schönberg zurückgeht); zumindest

taucht (Zwölfton-)Reihe in entsprechenden, für die Frühzeit der „Zwölftonmusik" relevanten Dokumenten nicht auf. In der Vorbemerkung zu seiner 1921 unter dem Pseudonym Heautontimorumenus veröffentlichten Kompos. *Die Maschine. Eine extonale Selbstsatire* f. Klavier zu vier Händen op. 1 erwähnt Klein u. a. „1. ein zwölfschlägiges ‚Rhythmusthema', 2. ein zwölfverschiedentöniges ‚Modellthema', 3. ein zwölfverschiedenintervalliges ‚Intervallenthema'" (vgl. H. Oesch, *Pioniere der Zwölftontechnik*, in: *Basler Studien z. Musikgesch.* I [Forum Musicologicum I], Bern 1975, 291). In Eimerts Schrift *Atonale Musiklehre* (Lpz. 1924) tauchen die Ausdrücke „zwölftönige Linie" (4) und „zwölftönige Melodie" (6) sowie „zwölftöniger Komplex" als „zweidimensionale Einheit der atonalen Musik" (12) auf. Und in einer kurzen Einführung zu dem mit „Zwölftondauer-Musik" bezeichneten *Trio* f. Violine, Viola u. Violoncello (Bln 1925) von Golyšev ist von „Zwölftondauer-Komplex" die Rede (vgl. Oesch, 277).

*

(a) Der Terminus (Zwölfton-)Reihe erscheint in den frühesten Beschreibungen der Zwölftonreihentechnik, so zuerst in E. Steins Einführung zu Schönbergs *Serenade* op. 24:

Arnold Schönberg (Neue Musik-Zeitung XLV, 1924): Dem [4.] Satz liegt eine Reihe von 12 Tönen gewissermaßen als Tonart zugrunde (eine bestimmte Reihenfolge der Töne der chromatischen Skala) (199).

Dagegen ist in anderen frühen Texten die Bestimmung des Terminus aus verschiedenen Gründen noch recht vage. So werden oftmals die beiden Bedeutungen, die Zwölftonreihe nach Entwicklung der Zwölftonreihentechnik haben kann, zum einen als Benennung der chromatischen Skala im Sinne von Tonvorrat (vgl. oben II.) und zum anderen (in zwölftonreihentechnischer Terminologie) als Bezeichnung einer beliebig festlegbaren „Zwölftonfolge", nicht genügend auseinandergehalten. Eine Ursache für diese begriffliche Unschärfe mag darin liegen, daß vom tonartbezogenen Komponieren her gesehen eine strikte Differenzierung beider Bedeutungen von Zwölftonreihe nicht allzu relevant zu sein scheint, da der Sachverhalt, daß alle zwölf Tonhöhenklassen zumindest theoretisch gleichberechtigt sind, hier wie dort der gleiche ist. Gleichwohl gibt es insofern eine wesentliche Änderung im Begriff der Zwölftonreihe, als in Schönbergs „Zwölftonfolge" alle Tonhöhenklassen unbedingt erscheinen müssen und in ihr zudem in einer bestimmten Reihenfolge vor-„geordnet" werden. Ambivalent gebraucht den Ausdruck Webern in seinen Vortragszyklen; in einem Passus steht Zwölftonreihe, in Analogie zu dem die diatonische Tonleiter bezeichnenden Ausdruck Siebentonreihe gebildet, als Synonym für chromatische Skala:

14.3.1933; in: *Der Weg z. Neuen Musik* (Wien 1960): Wir sind ausgegangen von der Siebentonreihe, und nun ist das Merkwürdige, daß in der Zeit Bachs die Eroberung der Zwölftonreihe und zugleich die der Harmonie erfolgt ist (ed. W. Reich, 22).

An anderer Stelle spricht Webern (in Zusammenhang mit Schönbergs *Quintett* op. 26) vom zwölftonreihentechnischen Terminus Zwölftonreihe:

2. 3. 1932; ibid.: Ein „Thema" ist die Zwölftonreihe im allgemeinen nicht (59).

In Steins für die Rezeption der Zwölftonreihentechnik überaus folgenreichem Aufsatz von 1924 zeigt sich eine weitere terminologische Ungenauigkeit: während Zwölftonreihe für chromatische Skala steht, fungiert Reihe, gleichbedeutend darin dem Begriff der Grundgestalt, als Terminus der Zwölftonreihentechnik:

Neue Formprinzipien (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Das fünfte Stück [aus Schönbergs op. 23] ist ein Walzer. Seine Grundgestalt besteht aus den zwölf Tönen der vollständigen Reihe in festgesetzter Ordnung: cis-a-h-g-as-ges-b-d-e-es-c-f... Thematisch ist die Reihe also nicht bindend, doch werden einige ihrer Glieder als Hauptmotive durchgeführt (297);
ibid.: Er [sc. 4. Satz aus op. 24] beruht auf einer Reihe von zwölf Tönen – ähnlich wie der Walzer aus den Klavierstükken (299).

Ferner findet man anstelle von Zwölftonreihe zuweilen nur Umschreibungen dieses Begriffs, wie z. B. „Reihen-" oder „Abfolge", oder andere synonyme Ausdrücke. Häufig wird in diesem Zusammenhang von Grundgestalt (oder seltener Grundform) gesprochen; F. Greissle setzt diese beiden Bezeichnungen mit dem Ausdruck Reihe gleich:

Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts v. Arnold Schönberg (Musikblätter d. Anbruch VII, 1925): ... so wird die chromatische Skala durch Aufstellung einer Grundform, die für ein ganzes Stück eine bestimmte Aufeinanderfolge der zwölf Töne festsetzt, als Konstruktionsprinzip verwendbar. Daß in dieser Reihe jeder Ton vorkommt, aber jeder nur einmal, bewirkt, daß keiner ein Übergewicht hat. Aus dieser Grundgestalt werden alle Themen gebildet (63 f.).

Gegenüber Grundgestalt u. -form erhält (Zwölfton-) Reihe, zumal in der Sekundärliteratur, nur allmählich größeres Gewicht. Aber auch bei Schönberg trifft man erst Ende der 1920er Jahre in einer Notiz zu W. Werkers Bach-Studien auf den Terminus Reihe:

o. T. (20. 9. 28): Dieser [12-Ton-Technik] zufolge kommt jeder Ton nur als Glied der Reihe, aber nicht öfters (zit. nach Faks. in Perspectives of New Music XIV/1, 1975/76, 170; Reihe bezeichnet hier zugleich die dem Variationensatz der *Serenade* op. 24 zugrundeliegende, 14 Töne umfassende Tonfolge [vgl. unten V.(1)(a)]).

Hingegen verwendet A. Berg bereits 1926 beide Versionen Reihe und „12Tonreihe":

Neun Blätter z. „Lyrischen Suite f. Streichquartett" (o. D.): Reihe des I. Satzes = die von F. H. Klein gefundene 12Tonreihe, die alle 12 Intervalle enthält (zit. nach: *Schoenberg – Berg – Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, ed. U. v. Rauchhaupt, Hbg 1971, 106).

Genügten anfangs die recht unklaren Definitionen von Zwölftonreihe, z. B. als „festgelegte Folge der zwölf Töne der chromatischen Skala", so ist man sich später der Unzulänglichkeit derartiger Bestimmungen bewußt; aufgrund auch verschiedener anderer Ungenauigkeiten wie der Unschärfe zwischen den Begriffen Reihe, Reihenform und -gestalt (vgl. unten III.(1)(b)) oder der Identifizierung von Zwölftonreihe und Thema (vgl. unten) bestimmt man den Begriff der Zwölftonreihe genauer, wobei man sich auf einen differenzierteren Begriffsapparat stützen kann. Allein schon die im Terminusteil „Zwölfton" gelegenen Konnotationen werden präzisiert. Wäh-

rend die Zahl 12 (Anzahl der Töne) als unabdingbare Voraussetzung einer „Zwölftonreihe" nicht der Erörterung bedarf, gilt dies in umso stärkerem Maße für die Bezeichnung „Töne". Zur Verdeutlichung der beiden Sachverhalte, daß es sich um die zwölf verschiedenen, im temperierten Tonsystem enthaltenen Töne handelt und die Zwölftonreihe die in einer Kompos. erscheinenden Töne keineswegs ihrer Tonhöhe, d. h. ihrer Oktavlage, nach ordnet, wird der vage Ausdruck TON ersetzt durch die Termini TONQUALITÄT oder PITCH CLASS; letzterer wurde wohl von M. Babbitt eingeführt (vgl. *Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants*, MQ XLVI, 1960, 247) und dann als TONHÖHENKLASSE (seit Mitte der 1960er Jahre) ins Dtsch. übernommen:

E. Klemm, *Zur Theorie d. Reihenstruktur u. Reihendisposition in Schönbergs 4. Streichquartett* (Beitr. z. Musikwiss. VIII, 1966): Die Grundreihe des 4. Quartetts [op. 37] kann also als eine bestimmte invariante Anordnung von zwölf verschiedenen Tonhöhen-Klassen aufgefaßt ... werden (28).

In Anbetracht der Tatsache, daß die im Bestimmungswort benannte Anzahl der Elemente für eine bestimmte „Zwölftonreihe" ein „unspezifisches Merkmal" ist (Chr. Möllers, *Reihentechnik u. mus. Gestalt bei Arnold Schönberg. Eine Untersuchung z. III. Streichquartett op. 30* [BzAfMw XVII], Wiesbaden 1977, 81) und eine „Zwölftonreihe" von einer anderen sich erst durch die in ihr festgelegte Aufeinanderfolge der zwölf Tonhöhenklassen unterscheidet, wird zur Bestimmung des Terminus in neuerer Zeit häufiger dem BEGRIFF DES INTERVALLS der Vorzug gegeben. (Schon seit E. Kreneks Vorlesungen *Über neue Musik* von 1936 wird eine Zwölftonfolge als Allintervallreihe bezeichnet, wenn sie zudem alle elf innerhalb einer Oktave möglichen Intervalle aufweist.) Abgesehen von Schönbergs eher beiläufiger Bemerkung in seinem 1941 gehaltenen Vortrag *Compos. with Twelve Tones*, „that such a basic set ... consists of various intervals" (in: *Style and Idea*, New York 1950, 107), definiert bereits H. H. Stuckenschmidt die Zwölftonreihe als Intervallfolge:

Das Zwölftonsystem (Neue Rundschau XLV/2, 1934): Durch die Fixierung des musikalischen Geschehens an eine unveränderliche „Reihe", das heißt an eine bestimmte Folge von Intervallen (310).

Vor allem R. Leibowitz erklärt die Zwölftonreihe als eine Intervallfolge, einzig und allein als Gesamtheit („ensemble") der in ihr enthaltenen Intervalle:

Qu'est-ce que la musique de douze sons? Le concerto pour neuf instr. op. 24 d'Anton Webern (Liège 1948): L'idée unificatrice est la pensée première du musicien ... De toute façon, ce qui la caractérise essentiellement, c'est une série d'intervalles horizontale ou verticale. Cette série d'intervalles devient ainsi l'origine et le support de toutes les idées à venir (13); *Introduction à la musique de douze sons. Les „Variations pour orch." op. 31, d'Arnold Schoenberg* (Paris 1949): ... la série de douze sons n'est rien d'autre que l'ensemble des intervalles qui la constituent et par là elle n'indique rien d'autre qu'elle-même (103).

Die Klassifizierung primär als Intervallfolge begegnet hauptsächlich im Umkreis der seriellen Musik. Man beruft sich dabei namentlich auf Webern, in dessen kompositorischem Denken die Betonung des Intervalls zuungunsten des Tones angelegt sei:

Fr. Döhl, *Webern. Weberns Beitr. z. Stilwende d. Neuen Musik. Studien über Voraussetzungen, Technik u. Ästhetik d. „Kompos. mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen"* ([Berliner musikwiss. Arbeiten XII] München u. Salzburg 1976): Eine Zwölftonreihe ist für Webern primär eine Intervallreihe, d. h. eine Fixierung der Intervallproportionen ..., sekundär eine Tonreihe, d. h. eine Fixierung der Tonhöhen (245).

Für eine exakte Begriffsbestimmung erweist sich allerdings auch der bloße Begriff des Intervalls als unzureichend, weswegen C. Dahlhaus für die Einführung des – wohl analog zu Tonhöhenklasse gebildeten – Begriffs der die Komplementärintervalle zusammenschließenden INTERVALLKLASSE plädiert:

Was ist eine Zwölftonreihe? (NZfM CXXXI, 1970): Eine Intervallklasse in dem Sinne des Wortes, der für die Theorie der Dodekaphonie relevant ist, umfaßt z. B. außer der großen Terz (c-e und c-As) die große Dezime (c-e' und c'-As) und die kleine Sexte (c-E und c-as)(507).

Gehe man von dem Postulat aus, daß die Zwölftonreihe „als das Identische im Wechsel der Formen [d. i. der 48 Gestalten] zu bestimmen" (506) sei, entpuppten sich die beiden gängigen Definitionsversuche der Zwölftonreihe, als Folge von Intervallen bzw. von Tonhöhenklassen, gleichermaßen als „partiell unzulänglich": vielmehr verhielten sie sich „komplementär zueinander". Denn beim Intervall seien die Prinzipien der Umkehrung und Transposition mit einbezogen, bei der Tonhöhenklasse hingegen die der Zerlegung einer Zwölftonreihe in kleinere Segmente und der Oktavversetzung:

Versucht man, um eine Aufspaltung der Definitionen zu vermeiden, an der Vorstellung festzuhalten, daß es die Intervalle sind, die das Substrat einer Reihe bilden, so kann man eines der störenden Momente, die Oktavversetzung, dadurch berücksichtigen, daß man den Begriff des Intervalls durch den der Intervallklasse ersetzt (ibid.).

Außer diesen präzisierten Begriffsdefinitionen impliziert der Terminus Zwölftonreihe mehrere, seine Bedeutung näher definierende Aspekte. Er besagt vorderhand eine LINEARE ABFOLGE DER TONHÖHENKLASSEN:

Chr. Möllers, *op. cit.*: Von einer bestimmten Zwölftonreihe kann man erst sprechen, wenn man an eine ganz spezifische Reihenfolge der zwölf Töne denkt. Insofern ist eine Zwölftonreihe zunächst als einstimmige Tonfolge gemeint (81).

Der Grund dafür, weshalb dieser Gedanke einer einstimmigen Tonfolge immer erhalten bleibt, ist darin zu suchen, daß eine spezifische Zwölftonreihe sich nur so darstellen läßt. Gleichwohl treten in Begriffsbestimmungen gelegentlich auch andere Bezeichnungen wie z. B. ‚Komplex' auf, die also weniger den Tatbestand der Aufeinanderfolge als den des Ungeordneten benennen:

E. Stein, *Schönberg's New Structural Form* (Modern Music VII/4, 1929/30): The series is to be considered rather as a tone complex, whose successions and intervallic relations always recur (5; vgl. unten III.(1)(c)).

Die Bedeutung von Zwölftonreihe begreift ebenso den Gedanken der ABSOLUTEN GLEICHBERECHTIGUNG ALLER IN IHR ENTHALTENEN ELEMENTE in sich. Denn in und durch die Zwölftonreihe ist die schon in der freien Atonalität postulierte theoretische Gleichwertigkeit aller zwölf Tonhöhenklassen augenscheinlich gemacht.

Als Terminus der Zwölftonreihentechnik umschließt Zwölftonreihe überdies Konnotationen, die dem Wortfeld Einheit, Ordnung, Gesetz und infolgedessen auch Tonleiter und Tonart zugehören. Trotz des für Schönberg und Webern höchst charakteristischen Prinzips der Reihensegmentation, d. h. der Teilung in verschiedene kleinere, selbständig fungierende Abschnitte (vgl. unten III. (2)), sind die zwölf Töne und damit die Zwölftonfolge selbst als Einheit zu betrachten. Th. W. Adorno spricht in einer Rezension von Schönbergs *Suite* op. 29 von einer „durchgehenden Zwölftoneinheit" (Mk XX, 1927/28, 605), wobei die Formulierung allerdings nicht ausdrücklich auf die Zwölftonreihe gemünzt ist. Gelegentlich wird die Einheitlichkeit der Zwölftonreihe gestaltpsychologisch begründet:

H. Eimert, *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [1950] [7]1973): Von der kleinsten Einheit alter Ordnung (dem Ton) zur kleinsten Einheit der Zwölftonordnung (der „Reihe") führt der Weg nicht über ein Addieren zusammenhangloser Töne (9).

E. Krenek sieht in der Identifizierung der Zwölftonreihe mit einer Einheit geradezu das Signum der von ihm sogenannten, auf die Komponisten der Wiener Schule bezogenen klassischen Zwölftontechnik:

Anhang I zu J. Rufers *Die Kompos. mit zwölf Tönen* ([Stimmen d. XX. Jh. II] Bln u. Wunsiedel 1952): In meinem späteren Schaffen habe ich ... aber auch auf die frühere, sozusagen „klassische" Zwölftontechnik zurückgegriffen, in der die gesamte Reihe als Einheit betrachtet wird (172).

Die Zwölftonreihe gilt als vereinheitlichender Faktor in einer Zwölftonkompos. (was allerdings nur die Aufeinanderfolge der Tonhöhenklassen betrifft):

P. Boulez, Art. *Série*, in: Encyclopédie de la Musique III (Paris 1961): D[an]s l'école de Vienne, généralement, la s.[érie] est considérée comme un principe unificateur de base (697).

So gesehen ist mit Zwölftonreihe der Begriff einer Ordnung zu assoziieren, da durch sie die Tonhöhenklassen in einer für jede einzelne Kompos. fixierten Reihenfolge vor-„geordnet" werden; auf die Anordnung der Töne in der Zwölftonreihe ist ferner die horizontale und – gemäß des für Schönbergs kompositorische Anschauung zentralen Begriffs einer Einheit des mus. Raumes – vertikale Abfolge der Tonhöhenklassen zurückführbar:

A. Schönberg, *My Evolution* ([1949]; postum publ. in MQ XXXVIII, 1952): The method of composing with twelve tones substitutes for the order produced by permanent reference to tonal centres an order according to which, every unit of a piece being a derivative of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the „Grundgestalt" is coherent because of this permanent reference to the basic set (527).

Die Zwölftonreihe wird auch als Ordnungsfaktor des in der freien Atonalität scheinbar ohne Reglementierung zur Verfügung stehenden Tonvorrats angesehen:

J. Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs* (Kassel 1959): Schönberg hat stets nachdrücklich darauf hingewiesen, daß die zwölftönige Reihe und ihre Handhabung für ihn nichts anderes als ein Ordnungsprinzip der nichttonalen Musik darstellt (143);

E. Krenek, *Komponist u. Hörer*, loc. cit.: ... ist die Einführung der Tonreihe als Ordnungsprinzip des atonalen Idioms eine Maßnahme, die sich aus der ihr vorhergehenden Situation nicht als zwangsläufige Folge ablesen läßt (10 f.).

In Anbetracht ihres Einflusses auf die Horizontale und Vertikale stellt die Zwölftonreihe für Schönberg letztlich auch ein Ordnungsprinzip der Dissonanzen dar, deren theoretisch gleichfalls ungebundenes Auftreten in der Atonalität nun geregelt ist, wie er in einem etwa 1948 verfaßten Aufsatz darlegt (der zwar denselben Titel wie sein Vortrag von 1941 trägt, von ihm aber weitgehend unabhängig ist):

Compos. with Twelve Tones (ca. 1948), in: *Style and Idea. Selected Writings* (London 1975): The third advantage of composition with a set of twelve tones is that the appearance of dissonances is regulated (ed. L. Stein, 247).

Der Begriff der Ordnung führt den Aspekt einer Systematisierung mit sich, was sich in der (vorzugsweise im amerikanischen Sprachgebiet anzutreffenden) Bezeichnung twelve-tone system für Zwölftonreihentechnik niederschlägt.

Gelegentlich begreift man die Zwölftonreihe als Gesetz:

A. Weiss, *The Lyceum of Schönberg* (Modern Music IX, 1931/32): The twelve-tone series is the „law" of the composition (102);

A. Webern, Brief an W. Reich (31. 7. 1942): Natürlich: die „Reihe" an sich stellt ja schon ein Gesetz dar (nach: *Der Weg z. Neuen Musik*, loc. cit., 69).

Diese Auffassung mag hauptsächlich auf Überlegungen beruhen, daß zum einen die Zwölftonreihe (durch ihre Ableitungen) in einer Kompos. immerzu präsent ist und insofern das in allem („Tonhöhen"-) Geschehen wirksame Gesetz darstellt, und daß zum anderen die Anordnung der Tonhöhenklassen selbst in der Zwölftonreihe darüber hinaus für die Tonabfolge im betreffenden Stück gesetzgebend ist.

Infolge dieser Konnotationen umfaßt der Bedeutungssinn von Zwölftonreihe ebenfalls die Begriffe Tonleiter und Tonart; denn in Anbetracht ihrer beschriebenen, vielfältigen Bestimmungen als einheits- und zusammenhangstiftender, gesetzmäßiger Faktor habe die Zwölftonreihe in Zwölftonkompos. die Position eben der Tonart oder -leiter eingenommen:

E. Stein, *Arnold Schönberg*, loc. cit.: Dem [4.] Satz [der *Serenade* op. 24 von Schönberg] liegt eine Reihe von 12 Tönen gewissermaßen als Tonart zugrunde (199);

A. Weiss, *op. cit.*: ... the series (which takes the place of the key, scale, or tonality) (102).

Zumindest sei sie als Ersatz für deren, in der freien Atonalität verlorengegangene Leistungen und Vorteile anzusehen, wie es bei Schönberg zum Ausdruck kommt:

Diskussion im Berliner Rundfunk (30. 3. 1931), in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze z. Musik* ([Ges. Schriften I] Ffm. 1976): Die zugrundegelegte Zwölftonreihe ... vollbringt nun die Leistung einer Tonleiter ... Das heißt: wie aus der Tonleiter die Melodie gebildet wurde, so auch hier. Wie aus der Tonleiter die Akkorde gebildet wurden, so auch hier (ed. I. Vojtěch, 279 f.);

Compos. with twelve tones [1941], loc. cit.: It [sc. Zwölftonreihe] should never be called a scale [d. h. im Sinne der chromatischen Skala], although it is invented to substitute for some of the unifying and formative advantages of scale and tonality (107).

Gleich einem Topos zieht sich durch die Literatur über die „Zwölftonmusik" der Gedanke der Zwölftonreihe als „Träger einer neuen Tonalität" hindurch – so der Titel eines Aufsatzes von J. Rufer –, der von Schönbergs mißverständlicher Formulierung von der „Tonalität einer Zwölftonreihe" 1922 in seiner *Harmonielehre* (vgl. oben II.) herrühren mag. Ihn exponiert namentlich Rufer, der den Begriff Tonart bzw. Tonalität dabei allgemeiner als „zusammenhang- und formbildendes Ordnungsprinzip" versteht:

Die Kompos. mit zwölf Tönen, loc. cit. (zit. nach Kassel [2]1966): Gesetz in diesem Sinn ist in der Zwölftonmusik ... die Ordnung und Einheit des musikalischen Organismus' eines Werkes. Träger und Garant dieses Gesetzes in der Zwölftonmusik ist die Zwölftonreihe ... Sie repräsentiert also eine neue Form der Tonalität – wenn wir diesen Begriff einmal generell als zusammenhang- und formbildendes Ordnungsprinzip auffassen (102).

Außerdem verstoße – wie Rufer in Anlehnung an diesbezügliche Äußerungen Schönbergs, insbesondere aber an dessen Postulat einer Monotonalität (vgl. *Structural Functions of Harmony*, London 1954, 19) meint – die Verwendung von zwei oder mehr Zwölftonreihen in einer Kompos. gegen „das Gesetz der Reihe und ihrer ‚Tonalität'" (ibid., 146). Von anderer Seite wird strikt in Abrede gestellt, daß die Zwölftonreihe ein Ersatz für die verlorengegangene Tonart oder auch nur eine andere Form sei:

E. Krenek, *Erfahrungen mit d. Zwölftonsystem* (3.III.1934): Wesentlich ist, daß die Reihe nicht etwa ein Ersatz oder eine andere Form der bisher verwendeten Dur- und Molltonleiter und irgendeiner anderen Skala ist (nach: *Zur Sprache gebracht. Essays über Musik*, ed. Fr. Saathen, München 1958, 159).

Indem der Begriff der Zwölftonreihe sich auf eine unrhythmisierte Folge von Tonhöhenklassen reduziert, haftet ihm das Moment des Abstrakten an (mit dem wiederholt diskutierten Problem seiner – adäquaten – Notierbarkeit):

C. Dahlhaus, *Form*, in: *Form in d. Neuen Musik* ([Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik X] Mainz 1966): Ist aber bereits ein Tonhöhenverlauf ein Abstraktum, so ist es eine Reihe in noch höherem Grade (48).

Aus diesem Grunde aber bezeichnet Zwölftonreihe zum einen ein präkompositorisches Element und damit ein mus. nicht in Erscheinung tretendes Gebilde:

E. Krenek, *De rebus prius factis* (Ffm. 1956): Die „Reihe" ist, ihrer Definition gemäß, eine res prius facta, und darin allen rebus prius factis verwandt, die in den kompositorischen Techniken aller Zeiten eine erhebliche Rolle gespielt haben ... Allen diesen Elementen ist gemeinsam, daß sie vorhanden sind oder gemacht werden, bevor die eigentliche musikalische Erfindung, das phantasiebewegte Musikschaffen beginnt (45);
W. Gieseler, *Kompos. im 20. Jh. Details – Zusammenhänge* (Celle 1975): Sie [sc. Zwölftonreihen] gehören in den Bereich der Prä-Komposition (42).

Zum anderen versteht man die Zwölftonreihe – einer namentlich von J. Rufer vertretenen Meinung zufolge – als ‚Abstraktion' des (primären) mus. Einfalls eines Zwölftonstückes, der in der (Grund-)Gestalt kompositorisch ausgeformt in Erscheinung tritt. Rufer akzentuiert die Trennung von Gestaltlosem und Gestalthaftem, indem er nachdrücklich Zwölfton- bzw. Grundreihe (als Bezeichnung der aus den zwölf Tonhöhenklassen bestehenden Tonfolge) und Grundgestalt (als mus. Erscheinungsform des Einfalls) gegeneinander abgrenzt. Er stützt sich dabei auf allerdings widersprüchliche Aussagen von Schönberg: wie aus den nicht vollständig erhaltenen Aufzeichnungen zu einem 1934 gehaltenen Vortrag über die Zwölftonreihentechnik, dem ‚Vorläufer' seines Vortrags *Compos. with Twelve Tones* von 1941, hervorgeht, ist die bloße Zwölftonreihe (ebenso wie eine Melodie oder ein Motiv) mit dem Einfall gleichzusetzen:

Sie [sc. Zwölftonreihe] hatte stets der erste positive musikalische Einfall zu sein: wie eine Melodie – oder wie ein Motiv, da sie ja als solches funktionieren sollte (nach: Cl. Spies, *„Vortrag/12TK/Princeton"*, Perspectives of New Music XXX/1, 1974/75, 86).

1941 heißt es im Vortrag *Compos. with Twelve Tones* schon weniger eindeutig:

loc. cit.: It has to be the first creative thought. It does not make much difference whether or not the set appears in the composition at once like a theme or a melody, whether or not it is characterized as such by features of rhythm, phrasing, construction, character, etc. (108).

Und später betont Schönberg gar, daß die Zwölftonreihe als Einfall in jedem Fall an einen „thematischen Charakter" gebunden ist:

Brief an J. Rufer (5.2.1951): Der erste Einfall einer Reihe erfolgt immer in Form eines thematischen Charakters (nach: J. Rufer, *Die Kompos. mit zwölf Tönen*, loc. cit., 86).

Ungeachtet der zuvor erwähnten Aussagen Schönbergs erläutert Rufer den letzten Passus dahingehend, daß der Begriff der Zwölftonreihe ein Phänomen bezeichnet, das notwendig auf einen primären motivisch-thematischen Einfall angewiesen, aus ihm ‚abstrahiert' und ihm gegenüber als sekundär anzusehen ist:

ibid.: Das heißt, daß Schönberg die Zwölftonreihe aus dem musikalischen Einfall, der der erste schöpferische Gedanke ist, erhält (86).

In diesem Sinne enthält der Terminus jedoch gleichsam eine Zirkeldefinition, die vermutlich auch Ursache für die verwirrenden Äußerungen Schönbergs und anderer ist. Die „Zwölftonreihe", die sich aus dem Einfall ableitet, liegt wiederum diesem und zugleich dem gesamten Zwölftonstück zugrunde. Auch Rufer scheint sich – wie das folgende Zitat zeigt – dieses Sachverhaltes bewußt zu sein:

Das Werk Arnold Schönbergs, loc. cit.: [Den Skizzen kann man] entnehmen, daß bei ihm [sc. Schönberg] niemals die Reihe als erstes vorgesehen (oder vorgenommen) war, sondern primär stets der musikalische Einfall ... Aus ihm ergab sich dann die ihm zugrunde liegende Reihe (96).

Im Zusammenhang damit plädiert R. Stephan für die Unterscheidung eines theoretischen und eines schaffenspsychologischen Aspektes. Rufer zufolge bezeichne Zwölftonreihe eigentlich eine – wie Stephan es nennt – „überflüssige Abstraktion" (*Zum Terminus Grundgestalt*, in: *Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh.*, ed. H. H. Eggebrecht, [Veröff. d. Walcker-Stiftung V] Stuttgart 1974, 72), da die Grundgestalt

selbst alles zu leisten vermöge, was jene leiste; diesen Gedanken korrigiert er:

ibid.: Tatsächlich verhält es sich indessen etwas anders: die Reihe ist theoretisch die Grundlage (und oft auch in der kompositorischen Praxis), auch wenn sie entstehungsgeschichtlich bereits etwas Abgeleitetes ist ... Es wäre gut, den theoretischen Aspekt von dem schaffenspsychologischen zu trennen (72).

Aufgrund der genannten Konnotationen, vor allem ihres Abstraktheitsmomentes, bezieht sich Zwölftonreihe in der Kompos. selbst auf ein in einem Bereich zwischen Material, Motiv und Thema angesiedeltes Phänomen:

E. Budde, Art. *Reihe*, in RiemannL (Mainz [12]1967): Sie [sc. Zwölftonreihe] ist ... mehr als bloßes Material, zugleich aber weniger als Thema oder Motiv (788).

Nimmt man den Ton als das Material in der Musik an, ist der direkte Vergleich der Bedeutungen von Zwölftonreihe und Material irreführend; ebenso müssen aber entsprechende Vergleiche mit Motiv und Thema negativ ausfallen. H. H. Stuckenschmidt beschreibt die Grundgestalt der Zwölftonreihentechnik als „halb Thema, halb Tonart" (*Hanns Eisler*, Musikblätter d. Anbruch X, 1928, 165); und E. Krenek bemerkt eine Ambivalenz zwischen Material und Thema:

Über neue Musik. Sechs Vorlesungen z. Einführung in d. theoretischen Grundlagen (Wien 1937): Die wirklich erhebliche Schwierigkeit, den ganzen Bereich der Reihenkomposition mit klarer Erkenntnis zu durchdringen, beruht auf der Zwischenstellung der Reihe zwischen tonsprachlichem und thematischem Wesen. Der Vergleich mit der Bach'schen Fuge hat uns gezeigt, daß die Reihe gegenüber einem Thema jedenfalls eher etwas Materialhaftes, Tonsprachliches hat; im Vergleich zur Skala oder sonst einem aus der tonsprachlichen Struktur abgeleiteten Element hat sie aber wieder durch ihre individuelle Prägung eher thematisch-motivischen Charakter (63 f.).

Dennoch wird Zwölftonreihe in der Literatur wiederholt eindeutig mit einem der genannten Begriffe identifiziert; so mit Material:

A. Schönberg, *Vortrag über op. 31* (1931), in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze z. Musik*, loc. cit.: ... so bildet jetzt eine Reihe von 12 Tönen das Material, aus welchem alle Gestalten, Melodien, Phrasen und Motive und alle Zusammenklänge erzeugt werden (263);
A. Weiss, *op. cit.*: The twelve-tone series is ... the working material, not the theme but only the material for the theme (101);

mit Motiv:

A. Schönberg, o. T. [„In der Kompos. mit 12 Tönen ..."] (9. 5. 1923; unveröff.): ... es entwickelt sich, allerdings auf Grund einer bestimmten, durch den Einfall (den Gedanken!) vorgeschriebenen Reihenfolge (Motiv) das Verhältnis der 12 Töne zueinander (nach Original A. Schoenberg Inst.);
ders., *Die Priorität* (10./11. 9. 1932; unveröff.): erst nach Ablauf aller 12 Töne die einmal für allemal als Motiv festgelegte Reihe wieder beginnen ... lassen (nach Original A. Schoenberg Inst.);

mit Thema:

L. Deutsch, *Das Problem d. Atonalität u. d. Zwölftonprinzip* (Melos VI, 1927): Er [sc. Schönberg] schreibt jedem Satz ein einziges Thema vor ... Überdies wird auch die Auswahl des Grundthemas näher bestimmt: es besteht aus den 12 Tönen der Halbtonreihe (340);
H. Chr. Wolff, *Zeitgenössische Musik in Prag* (ZfMw XVII, 1935): Das Prinzip, das Hauptthema aus den zwölf chromatischen Tönen zu bilden ..., wird hier [sc. Schönbergs op. 31] zum ersten Male auf das große Orchester übertragen ... In einer Folge von neun Variationen wird das Thema: *b e ges es f a d; cis g gis h c* in strengster ... Weise verarbeitet (479).

Daß ein und derselbe Autor Zwölftonreihe mit mehreren Begriffen gleichsetzt, unterstreicht die terminologische Unsicherheit angesichts des noch nicht so bekannten und erst unzureichend erklärten Schönbergschen Verfahrens und des völlig ungewohnten Phänomens einer Zwölftonreihe. Bei der häufig anzutreffenden Identität von Zwölftonreihe und dem Themenbegriff ist allerdings nicht allein die in Schönbergs kompositorischem Denken tatsächlich bestehende, eigentümliche Annäherung von Zwölftonreihe und Thema zu berücksichtigen:

P. Boulez, *Schönberg est mort* (1951), in: *Relevés d'apprenti* (Paris 1966): Du reste, la confusion, dans les œuvres sérielles de Schönberg, entre le thème et la série est suffisamment explicite de son impuissance à entrevoir l'univers sonore qu'appelle la série (ed. P. Thévenin, 268);
H. Eimert, *Die notwendige Korrektur*, in: *Anton Webern* ([die Reihe II] Wien, Zürich u. London 1955): Das Bündnis zwischen Thema und Reihe, aus dem Schönbergs Zwölftonsprache hervorgegangen ist (38).

Vielmehr muß auf Schönbergs Ausdrucksweise bis etwa 1934 hingewiesen werden, seine Kennzeichnung der Originalform der Zwölftonreihe mit „Thema", „Thema-Form", oder – hauptsächlich in Reihentabellen – mit dem Sigel „T", so im *Vortrag über op. 31* (vgl. loc. cit., 263 f.). In dem Zwölftonkompositions-Vortrag von 1934 erläutert er:

loc. cit.: I call (in German) the basing set T means Thema, theme ... the going backward set TK means Thema-Krebs (going backward set of the theme) (89);
ibid.: ... ich bezeichne die erste Gestalt der Reihe mit T, ... den Krebs der Reihe mit TK (96).

Indem Schönberg immer wieder darauf hinweist, mit der Zwölftonreihe werde komponiert wie zuvor, und ihre thematisch-motivischen Funktionen hervorkehrt, hat er tatsächlich eine traditionellere Vorstellung vom Begriff der Zwölftonreihe als z. B. Webern, der die Inkongruenz von Zwölftonreihe und Thema akzentuiert:

Vortrag v. 2. 3. 32, in: *Der Weg z. Neuen Musik*, loc. cit.: Ein „Thema" ist die Zwölftonreihe im allgemeinen nicht (59).

Bei ihm klingt mit der Preisgabe notwendigen thematischen Komponierens der strukturelle Charakter der Zwölftonreihe an:

ibid.: Aber ich kann vermöge der jetzt auf andere Weise gewährleisteten Einheit auch ohne Thematik – also viel freier – arbeiten: die Reihe sichert mir den Zusammenhang (59 f.).

Dieser Gedanke führt dann spätestens seit Anfang der 1940er Jahre, vor allem bei E. Krenek und G. Perle, zu weiterreichenden Überlegungen der außermotivischen Funktionen der Zwölftonreihe, leitet aber auch über zum Reihenbegriff der seriellen Musik (vgl. VI.).

•

Exkurs: Rückblickend auf die oben unter II. dargestellte Gleichsetzung von Zwölftonreihe und chromatischer Skala

ist darauf hinzuweisen, daß Zwölftonreihe als Terminus des Schönbergschen Verfahrens im Amerikanischen oftmals mit „twelve-tone scale" wiedergegeben wird:

O. J. Bach, *New Music by Berg, Webern, Krenek* (Modern Music XII, 1934/35): The twelve-tone scale lying at the foundation of the opera [*Lulu* von Berg] makes the unity of the music perceptible (34).

Schönberg selbst spricht in der engl. Fassung seines Zwölftonkompositions-Vortrags von 1934 ebenfalls von „scale of 12 tones", obwohl er – wie auch der entsprechende Passus in der dtsch. Version verdeutlicht – die seiner Zwölftonreihentechnik zugrundeliegende ungeordnete Zwölftonfolge meint:

loc. cit.: The thought was near at hand to substitute the natural scale of seven tones by an artificial scale of 12 tones; and it followed automatically that this scale had to be invented (87; vgl.: „Es lag nahe, die natürliche 7-Tonreihe durch eine künstliche 12-Tonreihe zu ersetzen und ergab sich dann gerade von selbst, dass diese Reihe erfunden zu werden hatte" [86]).

Das Mißverständliche an dieser Ausdrucksweise beruht darauf, daß man unter dem engl. Ausdruck in Anbetracht des in „scale" gelegenen Wortsinns eher eine Benennung der chromatischen Skala vermutet, worauf auch E. Krenek hinweist:

Brief an G. Perle (13. 3. 1940), in: *Letters of Composers* (New York 1946): For the sake of clarity in the discussion underway, I would strongly suggest using the term „twelve tone scale" for nothing but the chromatic scale, or not use it at all (ed. G. Norman u. M. L. Shrifte, 397).

*

(b) Manchmal bezeichnet (Zwölfton-)Reihe nicht nur die primäre und damit grundlegende Zwölftonfolge, sondern die durch Spiegelung abgeleiteten VIER ERSCHEINUNGSFORMEN oder gar die durch Transposition insgesamt zur Verfügung stehenden 48 AUSPRÄGUNGEN DER ZWÖLFTONFOLGE. F. Greissle bemerkt über den Gebrauch von Krebs, Umkehrung und Krebsumkehrung:

Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts v. Arnold Schönberg, loc. cit.: Durch Benützung von drei anderen, aus der Grundgestalt ableitbaren Reihen ... erhält man die Möglichkeit, auch von anderen Tönen aus dieselben Verhältnisse, wenn auch in anderer Richtung oder umgekehrter Reihenfolge, anzuwenden ... Außerdem werden ... auch hier in größeren Werken Transpositionen der Reihen eingeführt. So erhält man aus einer Reihe eine beliebig große Anzahl weiterer, deren logischer Zusammenhang mit der Grundgestalt ... gewährleistet ist (65).

Ähnlich lautet seine Beschreibung eines speziellen, von Schönberg im *Quintett* op. 26 angewandten Variationsprinzips:

Die Zwölftonreihen werden hier [sc. Rondo] für eine ganz neue Art der Variation ausgenützt. Der Umstand, daß die inneren Verhältnisse aller Formen die gleichen sind, erlaubt es, das Thema immer im selben Rhythmus, aber jedesmal aus den Tönen einer anderen Reihe gebildet, zu bringen, es somit zu variieren, ohne daß daraus im Wesen etwas anderes wird (67).

Die Feststellung R. Stephans, bei Greissle blieben „die Begriffe ‚Reihe' und ‚Form' unpräzis" (*op. cit.*, 73), trifft gleichfalls auf eine Passage bei E. Stein zu:

Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926): Eine bestimmte Reihenfolge der Töne der chromatischen Skala liegt einem Stück als tonliches Material zugrunde ... Außer dieser Reihe treten regelmäßig noch drei weitere, aus ihr gebildete auf: ihre Umkehrung, ihr Krebsgang und dessen Umkehrung. Ferner kommen Transpositionen dieser vier Formen in andere Tonlagen vor (251).

Abgesehen von der Identität der Originalgestalt der Zwölftonfolge als erster Erscheinungsform mit der zugrundeliegenden Zwölftonfolge liegt die Ursache für diese Verwendung von (Zwölfton-)Reihe im engen, wenn nicht überhaupt notwendigen Bündnis zwischen den vier Erscheinungsformen, das Schönberg durch das Adverb „automatisch" unterstreicht:

Compos. with Twelve Tones [1941], loc. cit.: From the basic set, three additional sets are automatically derived (115).

Wie schon dieses Zitat zeigt, hält Schönberg nicht immer die Bezeichnungen set und basic set auseinander, obwohl er im Engl. – wie die folgende, unveröffentlichte Marginalie in einer der verschiedenen Versionen des Zwölftonkompositions-Vortrags von 1941 bezeugt – bestrebt ist, zwischen set als Bezeichnung der Zwölftonfolge als solcher und basic set für deren Originalgestalt (im Zusammenhang der vier Erscheinungsformen) zu differenzieren:

This is my mistake: Basic set should be said only for the first form of a set. In all other cases it must be set (nach Original A. Schoenberg Inst.; allerdings wird in der Druckfassung des Vortrages zwischen beiden Ausdrücken in diesem Sinne nicht immer strikt unterschieden).

Schon in dem Vortrag von 1934 grenzt er mitunter Zwölftonreihe und Reihenform nicht eindeutig gegeneinander ab; im Kommentar zu einem die *Variationen* op. 31 betreffenden Notenbeispiel, das die Originalform der Zwölftonfolge mit ihrer um eine kleine Terz erhöhten Transposition sowie die um eine kleine Terz tiefere Umkehrung mit ihrer nochmals um das gleiche Intervall erniedrigten Transposition zeigt, benennt Schönberg mit Reihe sowohl die Originalgestalt als auch die erstgenannte Umkehrungsform:

loc. cit.: And, as I am forced to avoid doubling of tones ... I feared that it should be impossible to draw a sufficient number of voices and chord-tones from only one 12-tone set. And therefore I toke from the very commencement two sets. You see here the T-set [d. i. Originalform], and above it is written a transposition at a third upward; of the U-set is also used the same transposition of a third (105 f.).

Bei anderen Autoren bezieht sich der Begriff (Zwölfton-)Reihe auf alle 48 Ausprägungen der Zwölftonfolge:

J. Rufer, *Die Kompos. mit zwölf Tönen*, loc. cit.: Jede der vier Reihenformen läßt sich auf einen der übrigen elf Töne unseres Tonsystems transponieren. Das ergibt insgesamt 48 Reihen (81);
W. Reich, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär* (Wien, Ffm. u. Zürich 1968): Insgesamt stehen also dem Komponisten für sein Stück 48 Zwölftonreihen zur Verfügung (175).

(c) Der Begriff der Zwölftonreihe erfährt eine teilweise EIGENSTÄNDIGE UND WEITERREICHENDE ENTWICKLUNG IM AMERIKANISCHEN SPRACHBEREICH. Dort wird das Grundwort Reihe zunächst mit ROW oder SERIES übersetzt. Entweder wird ausschließlich die eine oder die andere Möglichkeit verwendet, row z. B.

von R. S. Hill (*Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future*, MQ XXII, 1936), series z. B. von E. Stein (*Schoenberg's New Structural Form*, loc. cit.) und bevorzugt von E. Krenek; oder aber es erscheinen beide Ausdrücke gleichbedeutend nebeneinander, so u. a. bei G. Perle (*Twelve-Tone Tonality*, The Monthly Mus. Record LXXIII, 1943, 176). Schönberg führt indessen gleich nach seiner Emigration die Bezeichnung SET bzw. basic set für die Originalgestalt ein. Diese Ausdrücke erscheinen erstmals in seinem im Januar 1934 konzipierten und im März gehaltenen Vortrag über die Zwölftonreihentechnik, aus dem sich dann der 1950 in *Style and Idea* übernommene Vortrag *Compos. with Twelve Tones* von 1941 entwickelt. In seinem Brief vom 3. 6. 1937 an N. Slonimsky, den dieser im Buch *Music Since 1900* (New York 1937) publ., spricht Schönberg – und damit zum ersten Mal einer größeren Öffentlichkeit zugänglich – gleichfalls von „basic set of twelve tones". Warum er anstelle von row und series die Bezeichnung set wählt, begründet Schönberg nicht. Feststellen läßt sich bloß, daß er den Ausdruck series, der in einem von fremder Hand angefertigten Exemplar seines Vortrages von 1941 auftaucht, jeweils wieder in set umwandelt. In einer diesbezüglichen, unveröff. Marginalie stellt er lakonisch die Präferenz für letzteren Ausdruck klar:

I have called the „Grundgestalt" in English a set and „basic set" and want this term to be preserved (nach Original A. Schoenberg Inst.).

Adjektivisch im Sinne von ‚festgesetzt', ‚vorgeschrieben' begegnet set schon früher bei A. Weiss, der sich ansonsten des Ausdrucks series bedient:

op. cit.: The twelve-tones series is a definite arrangement of all tones of the chromatic scale in a set order (101).

Die Bedeutung von set in diesem Fall mag auch beim Begriff, wie Schönberg ihn verwendet, mitspielen, ebenso wie die Bedeutung von setting als ‚Satz', ‚Setzung' (eventuell auch im Sinne von ‚Gesetz'), ‚Hintergrund', die beiläufig erwähnt bei einer Definition des Schenkerschen Terminus Ursatz zum Tragen kommt, der – im Engl. gemeinhin als „basic structure" übersetzt – von V. Zuckerkandl wörtlich mit „fundamental setting" wiedergegeben wird (Art. *Schenker system* in HarvardD, [2]1969, 754). Schönberg scheint sich kurz nach seiner Ankunft in den USA über eine einheitliche Bezeichnungsweise noch nicht schlüssig zu sein, da man im Vortrag von 1934 verschiedenste Wortprägungen findet:

From the basing 12-tones set (in German I have called it: „Reihe" ... and „Grundgestalt" ...; but in English I find it the best to call it further: „basing-set", or „12-ton<e>s set", or „basing 12-tones set" or briefly: „set"<)> – from such a set are built the themes (nach Original A. Schoenberg Inst.; vgl. loc. cit. 93; wie das Original zeigt, verbessert Schönberg im weiteren Verlauf des Textes „basing" in „basic").

Obwohl Schönberg auf der ausschließlichen Verwendung von set beharrt, begegnen in seinen Texten ebenso die beiden anderen Übersetzungsmöglichkeiten: series und row sind in *Compos. with Twelve Tones* [1941] vermutlich aus Versehen stehengeblieben (vgl. loc. cit. 107 bzw. 114); row gebraucht Schönberg zudem in seiner Replik „*Schoenberg's Tone-Rows*" auf die erwähnte Studie von R. S. Hill – in diesem Fall wohl aufgrund der Vorlage – und stets dann, wenn er von seiner *Jakobsleiter* handelt (vgl. unten V.(1)(a)). Die weitere Bedeutungsgeschichte des sich im Amerikanischen schnell durchsetzenden Begriffs set geht nicht so sehr von Schönberg als vielmehr von M. Babbitt aus, bei dem der Ausdruck erstmalig 1946 in seiner Diss. *The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System* begegnet. Zunächst wird set gleichbedeutend mit row und series gebraucht:

M. Babbitt in der Rezension v. R. Leibowitz' *Schoenberg et son école* (JAMS III, 1950): When ... Leibowitz comes to his actual consideration of twelve-tone music, he begins with a statement of the familiar properties of a twelve-tone „set" (used here in the sense of „row" or „series") and the operations upon it (58).

Manche Autoren machen auch später noch zwischen den Bedeutungen aller drei Ausdrücke keinen Unterschied:

G. Rochberg, *The Harmonic Tendency of the Hexachord* (Journal of Music Theory III, 1959): To avoid confusion in terminology, we must agree that basic set, series and row (or tone-row) are interchangeable terms (209).

Bei anderen hingegen tritt insofern eine Modifikation in der Verwendungsweise der drei Varianten des Reihenbegriffs ein, als sie zwischen row und series einerseits und set andererseits differenzieren. Während die beiden erstgenannten Ausdrücke die geordnete, festgelegte Reihenfolge der Tonhöhenklassen bezeichnen, meint letzterer als übergeordneter Begriff die ungeordnete Kollektion oder Menge der zwölf Tonhöhenklassen überhaupt im Sinne eines Tonkomplexes:

G. Perle, „*Lulu*": *Thematic Material and Pitch Organization* (MR XXVI, 1965): The term „twelve-tone set" here denotes any referential collection of the twelve pitches of the semitonal, or „chromatic", scale. A linearly ordered set, such as the Schönbergian „tone-row", will be specifically designated by the term „series" (273 f.).

Seiner „ursprünglichen" Verwendungsweise in der Mathematik zufolge steht set genauso für Hauers Trope (vgl. unten IV.(1)(b)).

(2) Innerhalb der Terminologie der Zwölftonreihentechnik erscheint die Vokabel Reihe als Grundwort in Komposita, die einen TEIL DER VOLLSTÄNDIGEN ZWÖLFTONFOLGE benennen: u. a. Mikroreihe, Teilreihe, engl. subset:

R. Vlad, *Storia della dodecafonia* (Mailand 1958): Nella versione leibowitziana [der Zwölftonreihe von Schönbergs op. 41] la macroserie contiene le quattro diverse forme della microserie (originale, inversione retrograda, inversione e cammino a ritroso) (105);
G. Perle, *Serial Compos. and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley u. Los Angeles 1962): In the first movement [von Schönbergs op. 30] ... the set is systematically trisected into subsets of five, two, and five notes (71);
Fr. Döhl, *op. cit.*: Webern hat zu einer eigenen Konzeption der Zwölftonreihentechnik gefunden. Die Reihe wird – oft spiegelsymmetrisch – in Einheiten von 2-4 Tönen unterteilt, die gewissermaßen als „Mikroreihen" fungieren können und eine besondere strukturelle Bedeutung gewinnen (124);

Chr. Möllers, *op. cit.*: Schönberg verwendet diese Tongruppen fast wie selbständige Teilreihen (82).

In jenem besonderen Fall, wo diese Tongruppen selbst wieder die Anordnung der Tonhöhenklassen in der ganzen Zwölftonfolge beeinflussen und wofür als eindringlichstes Beispiel die Zwölftonfolge in Weberns op. 24 gilt, deren vier Dreitongruppen sich wie Originalform, Krebsumkehrung, Krebs und Umkehrung zueinander verhalten, bezeichnet man seit M. Babbitts Rezension von R. Leibowitz' Schrift *Qu'est-ce que la musique de douze sons?* (JAMS III, 1950) die solchermaßen aus einer „Mikroreihe" abgeleitete Zwölftonfolge als „derived set" (60).

IV. Seit Mitte der 1920er Jahre wird ZWÖLFTONREIHE auch auf ANDERE FOLGEN ALLER ZWÖLF TONHÖHENKLASSEN übertragen.

(1)(a) J. M. Hauer meint 1927 mit Zwölftonreihe die nahezu 500 Millionen „MELOSMÖGLICHKEITEN", d. h. alle denkbaren Anordnungen der zwölf Tonhöhenklassen:

Meine VII. Suite f. Orch. (Pult u. Taktstock IV, 1927): Die Spiegel- und Krebskanons ... werden bewerkstelligt durch Permutationen einer einmal angenommenen Zwölftonreihe, die als Grundreihe gilt und deren Phasen in sechs Tropen stehen, entsprechend den sechs Sätzen der Suite (66).

Mehrmals spricht er im gleichen Zusammenhang von „Melosreihen":

Die Tropen u. ihre Spannungen z. Dreiklang (Mk XVII, 1924/25): Um diese Möglichkeiten [der Anordnung der 12 Tonhöhenklassen] nur einigermaßen überschauen zu können, habe ich sie ... in Tropen (Wendungen) eingeteilt, und zwar so: jede Melosreihe wird durch einen Taktstrich in zwei Hälften zerlegt, deren jede sechs Töne umfaßt (258);
Vom Melos z. Pauke. Eine Einführung in d. Zwölftonmusik ([Theoretische Schriften I] Wien u. New York o. J. [1925]): Jede der 479,001.600 Melosreihen wird durch einen Taktstrich in zwei Hälften zerlegt (12).

(b) Mit (Zwölfton-)Reihe werden ebenfalls die von Hauer aufgestellten TROPEN bezeichnet, aufgrund deren er seit 1921 die beschriebenen „Melosmöglichkeiten" einteilt. Die Anwendung des Ausdrucks Zwölftonreihe in diesem Sinne ist – abgesehen von der Tatsache, daß eine Trope für das betreffende Stück die gleiche grundlegende Bedeutung besitzt wie die Zwölftonfolge Schönbergs – wohl darauf zurückzuführen, daß auch die insgesamt 44 Tropen Folgen der zwölf Tonhöhenklassen darstellen:

MoserL (Hbg [3]1951), Art. *Zwölftonmusik*: Hauers Zwölftonreihen („Tropen") bestehen aus einer beliebigen Anordnung der 12 Töne der chromatischen Tonleiter (1349).

Indessen ist im Begriff der Trope grundsätzlich und von vornherein die Teilung der Tonfolge in zwei Hälften zu je sechs Tönen mit enthalten; so spricht Schönberg an der einzigen Stelle überhaupt, wo er den Ausdruck Reihe in Verbindung mit Hauers Trope bringt, bezeichnenderweise von sechs- statt von zwölftönigen Reihen:

Compos. with Twelve Tones (ca. 1948), in: *Style and Idea. Selected Writings* (London 1975): Hauer mixes T r o p e n, that is sets of six tones (ed. L. Stein, 247).

Außerdem sind in jeder der beiden Hälften die sechs Töne in keiner bestimmten Aufeinanderfolge angeordnet und stellen somit lediglich den Tonvorrat einer Tropenhälfte dar. Deswegen entspricht die Bezeichnung der Trope mit dem engl. set insofern eher dem inhärenten Sinn dieses Ausdrucks, als set – gemäß seiner Bedeutung in der Mathematik – eine ‚Kollektion' oder ‚Menge' von Tönen, die in keiner festgelegten Abfolge stehen, benennen kann:

G. Perle in einer Rezension v. G. Rochbergs *The Hexachord and its Relation to the 12-Tone Row* (JAMS X, 1957): In Schoenberg's system the set is defined as a specific linear arrangement of the twelve notes. Hauer's set, or „trope", as he terms it, is defined as the combination of two unordered hexachords of mutually exclusive content (56).

Den Begriff Trope überträgt Perle wiederum auf jede beliebig geteilte Zwölftonfolge, in deren Abschnitten die Abfolge der Tonhöhenklassen nicht festgelegt ist:

The Music of „Lulu": A New Analysis (JAMS XII, 1959): A trope is a twelve-tone set that is characterized not by the order of its notes but by the pitch-content of its segments (188).

(2) Darüber hinaus benennt Zwölftonreihe seit 1929 gelegentlich EINE ALLE ZWÖLF HALBTÖNE DER TEMPERIERTEN SKALA UMFASSENDE MELODISCHE TONFOLGE IN GESTALT EINES THEMAS ODER MOTIVS. Diese Verwendungsweise von Zwölftonreihe, hier eher im vokabularen Sinne, als ‚bloßer Ablauf der zwölf verschiedenen Halbtöne', verstanden, läßt sich von der unter III. (1) dargestellten herleiten: Mit dem Ausdruck soll nicht nur der vom Kontext der ganzen Kompos. her gesehen erstaunliche Tatbestand benannt werden, daß eine melodische Tonfolge auf engstem Raum alle zwölf Halbtöne enthält; durch die Wortwahl wird auch der Anschein erweckt, als gebe es die absolute Zwölftönigkeit, ja sogar die Existenz von zwölftönigen Folgen als eine der beiden Voraussetzungen der Zwölftonreihentechnik bereits in Werken, die vor Schönbergs Kompositionsverfahren geschrieben wurden. Als zumeist singuläre Erscheinung in nicht-zwölftonreihentechnischen Kompos. besitzt eine solche „Zwölftonfolge" jedoch keine der Schönbergschen Zwölftonreihe vergleichbare kompositorische Bedeutung. Weder ist sie für die ganze Kompos. maßgebend, noch unterliegt sie, losgelöst von ihrer rhythmischen Gestaltung, als diastematische Tonstruktur den typischen Manipulationen (wie Umkehrung, Krebs, etc.) der Zwölftonreihentechnik. Überdies sind die Beispiele für solche „Zwölftonreihen" – bis auf eine Ausnahme – insofern „konstruiert", als in diesen Tonfolgen ursprünglich eben doch Tonwiederholungen erscheinen, Töne, die für die Gesamtheit der Tonfolge (als Thema oder Motiv!) wichtig, wenn nicht gar entscheidend sind.
Berg wendet Zwölftonreihe auf das alle zwölf Tonhöhenklassen umfassende „Passacaglia-Thema" in der vierten Szene des I. Aktes (T. 488 ff.) seiner Oper *Wozzeck* an:

„Wozzeck"-Vortrag v. 1929: Die Passacaglia beziehungsweise Chaconne der 4. Szene ist auf ein zwölftöniges Thema aufgebaut. Es ist eigentlich überflüssig, zu erwähnen, daß die variationsmäßige Verarbeitung dieses Themas nicht mechanisch oder auch nur rein absolut musikalisch geschieht.

Sie steht selbstverständlich im engsten Konnex mit der dramatischen Handlung. Schon die Anführung dieser Zwölftonreihe ... ist musikdramatisch umgesetzt, indem sie zu den ersten Worten dieser Szene ... zum erstenmal gebracht wird (zit. nach: H. F. Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien, Zürich u. London 1957, 319).

Der Ausdruck erscheint ebenfalls in Zusammenhang mit der in Takt 5 einsetzenden Oberstimme im letzten der Fünf Altenberg-Lieder op. 4 von Berg:

E. Krenek in einem Beitr. über Bergs Altenberg-Lieder op. 4, in: W. Reich, *Alban Berg* (Wien, Lpz. u. Zürich 1937): Höchst bemerkenswert ist der erste Einsatz der Oberstimme zum Passacaglia-Baß: er bringt – im Jahre 1912! – eine reine und strenge Zwölftonreihe, deren Bau bereits einen bestimmten, erst in weit fortgeschrittenen Stadien der Reihentechnik gefundenen Typus vorwegnimmt (46, Anm. 1).

Neben dem mit dem fanfarenartigen Motiv C-G-c beginnenden sog. Wissenschafts-Thema in R. Strauss' 1896 komponierter Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 (vgl. D. Ewen [Hg.] in *The Book of Modern Composers*, New York [3]1945, 10) wird mit Zwölftonreihe auch das Eingangsmotiv in Fr. Liszts 1853/54 entstandener Faust-Symphonie bezeichnet, letzteres von H. F. Redlich gar als „Urbild einer Zwölftonreihe" apostrophiert, wobei er freilich den für die spätere Schönbergsche Zwölftonfolge geradezu verpönten gleichförmigen Aufbau (vier in chromatisch absteigender Folge aneinandergefügte übermäßige Dreiklänge) nicht bedenkt:

Alban Berg. Versuch einer Würdigung, loc. cit.: In der Tat hätte Rufer jedoch ein Thema finden können, das rein zwölftönig ist und das nach Gestalt und harmonischer Funktionalisierungsmöglichkeit als Urbild einer Zwölftonreihe angesprochen werden kann (33).

*

Exkurs: Da die genannten oder ähnliche Zwölftonfolgen fast immer, wenn nicht gar ausschließlich an die thematisch-melodische Gestaltung ihres ersten Erscheinens gebunden bleiben, sollte man nach Schönberg in einem solchen Falle begrifflich eindeutiger von Zwölftonmelodie oder Zwölftonthema sprechen:

Die Priorität (10./11. 9. 1932; unpubl.): Und Webern hat mich seinerzeit auch aufmerksam gemacht, daß ich ... 1914 bereits ein reines 12-Ton-Thema geschrieben hatte: im Scherzo zu jener großen Symphonie, deren letzter Satz die „Jakobsleiter" sein sollte (nach Original A. Schoenberg Inst.).

*

V.(1)(a) Der Ausdruck Reihe als Bezeichnungsfragment des dem Schönbergschen Zwölftonverfahren zugehörenden Terminus Zwölftonreihe löst sich bald aus diesem engen Konnex und bezeichnet seit 1927 als eigenständiger Terminus einer umfassenden, nicht allein auf die Zwölftonreihentechnik reduzierten Kompositionsmethode unrhythmisierte Folgen von weniger oder mehr als zwölf Tonhöhenklassen. Da eine solche Folge ebenso wie die Schönbergsche Zwölftonfolge als grundlegend und für die Anordnung der Tonhöhenklassen in einer Kompos. bestimmend verstanden wird, impliziert Reihe ähnliche Konnotationen, wie sie z. B. die im folgenden zit. Texte Th. W. Adornos und H. Oeschs anführen: dort ist von der Reihe als „akkordischer Grundlage" und „harmonischer Regel des Ganzen" bzw. als „Basis der Konstruktion" die Rede. Die Affinität zur Zwölftonfolge Schönbergs zeigt sich aber auch im Verhältnis von Reihe zum Themenbegriff. So begreift P. Boulez – unter explizitem Hinweis auf Schönbergs op. 23/3 – Reihe als Bezeichnung für eine Art Ultra-Thema, ein „Thema", dessen Intervalle, losgelöst von einer bestimmten rhythmischen Gestaltung, zu absoluten Intervallen werden; sie werden sowohl in der Horizontalen als auch Vertikalen wirksam und können überdies die Struktur des betreffenden Stückes tragen:

Éventuellement (RM Nr. 212, April 1952): ... que l'on pourrait appeler l'ultrathématisation: où les intervalles du thème deviennent des intervalles absolus, délivrés des figures rythmiques, capables d'assumer, seuls, l'écriture et la structure de l'œuvre, pouvant passer du déroulement horizontal à la coagulation verticale (119 f.).

Reihe in diesem Sinn begegnet zunächst in Analysen ausgewählter, während der freien Atonalität und der Übergangsphase zur Zwölftonreihentechnik entstandener Werke von Komponisten der Wiener Schule. Als besonders signifikantes Demonstrationsobjekt für diese „‚Reihenkomposition' antérieure à la technique de douze sons", wie ein Kap. in R. Leibowitz' *Introduction à la musique de douze sons* (Paris 1949) überschrieben ist (53 ff.), gilt das dritte der *Fünf Klavierstücke* op. 23 von Schönberg, dem eine fünftönige diastematische Struktur zugrundeliegt:

H. Oesch, *Schönberg im Vorfeld d. Dodekaphonie. Zur Bedeutung d. dritten Satzes aus opus 23 f. d. Herausbildung d. Zwölfton-Technik* (Zs. f. Musiktheorie V, 1974): Seit dem September 1924 weiß man, daß ... [op. 23 Nr. 3] zentrale Bedeutung bei der Herausbildung der Dodekaphonie zukommt ... Die Basis der Konstruktion ... bildet eine fünftönige Reihe (2).

Der Ausdruck taucht dann aber ebenso in Besprechungen von Stücken anderer Komponisten auf (vgl. unten V.(1)(b)). Dieser Begriff von Reihe gilt – nimmt man folgende Stellungnahme als Maßstab – sogar als notwendiges Instrument für Analysen jeglicher nicht-tonaler Musik:

A. Chapman, *Some Intervallic Aspects of Pitch-class Set Relations* (Journal of Music Theory XXV, 1981): Pitch-class sets are a necessary tool for the analysis of non-tonal music (275).

Bei dieser Verwendung von Reihe steht der Gesichtspunkt im Vordergrund, mittels des Reihengedankens eine in kompositionstechnischer Hinsicht kontinuierliche Entwicklung seit der Auflösung tonartlicher Beziehungen bis zur Zwölftonreichentechnik aufzuzeigen. Dabei gilt es hier immer die Verbindung mit Grundgestalt zu berücksichtigen: bisweilen erweist sich eine exakte Bestimmung der Bedeutungsunterschiede beider Ausdrücke als diffizil, wenn diese nicht überhaupt als Synonyme zu gelten haben. Beide Aspekte treten gleich beim ersten Beleg, Th. W. Adornos Studie über die *Fünf Orchesterstücke* op. 16 von Schönberg offen zutage. Adornos Anliegen ist es, die Kompositionsprinzipien, die für Zwölftonkompos. konstitutiv werden, in dem 1909 komponierten Werk aufzuzeigen, wobei er sich der Begriffe Grundgestalt und Reihe bedient. Während es zweifelhaft bleibt, ob Adorno mit Grundgestalt nur rhythmisch ausgeprägte Motive (wie die „Themen" des

ersten Stückes) meint oder gleichermaßen diastematische Tonstrukturen, damit also den Ausdruck mit Reihe gleichsetzt, bezieht sich letzterer Ausdruck eindeutig und ausschließlich auf Folgen von Tonhöhenklassen, die aus „gestalthaften" Motiven abstrahiert sind. Den aus der Analyse der Exposition des ersten Stückes sich ergebenden Befund faßt Adorno wie folgt zusammen:

Orchesterstücke op. 16 (Pult u. Taktstock IV, 1927): Melodisch dominieren durchwegs die Gestalten 1b und 2a, die Motive e-f-a und d-cis-g. Die beiden Dreitonreihen sind nichts anderes als die Anfangsnoten des ganzes Stückes: des ersten Cellothemas und seines Kontrapunktes. Nach Terzen geordnet aber und gleichzeitig erklingend ergeben diese beiden Reihen zusammen den Sechstonakkord d-f-a-cis-e-g, also jenen „Komplex", der ... als akkordische Grundlage des ganzen Stückes vermutet worden war (41).

Mit Reihe benennt Adorno weiterhin den genannten Sechstonakkord:

Damit ist aufgewiesen, daß Schönberg ... auch bereits mit Reihen operierte; jedenfalls in dem Sinn, daß die beiden melodischen Grundgestalten, zusammengefaßt, sich zu einer Sechstonreihe ergänzen, die die harmonische Regel des Ganzen ist (41).

Dem Terminus Reihe ist eine mit der Zeit immer umgreifendere Verwendungsweise eigentümlich; verantwortlich dafür ist das Bestreben, den Beginn der Reihentechnik möglichst früh im Schaffen der betreffenden Komponisten zu datieren. In diesem Sinne bezeichnet H. F. Redlich mit Reihe nicht nur das aus sechs Tönen bestehende Eröffnungsmotiv in Bergs op. 3, sondern auch das noch tonal ausgerichtete Hauptthema aus Weberns op. 1, in dem zudem ausgerechnet der „Grund"ton d' wiederholt wird:

Alban Berg. Versuch einer Würdigung (Wien, Zürich u. London 1957): Eine Sechstonreihe eigenartigster Prägung liegt Bergs frühem Streichquartett op. 3 ... zugrunde (36); ibid.: Eine Achttonreihe (mit einer Tonwiederholung) liegt Weberns *Passacaglia* op. 1 (1908) zugrunde (35).

Da der Autor beidemal nicht deutlich macht, daß er mit Reihe jeweils bloß die diastematische Struktur der angesprochenen Motive und Themen meint, erweckt er den Anschein, als identifiziere er Motiv bzw. Thema mit dem Reihenbegriff. Aufgrund dieser sprachlichen Unschärfe ist die von W. Kolneder im Blick auf den letztgenannten Beleg von Reihe geäußerte, dabei ins Allgemeine zielende Kritik berechtigt:

Anton Webern. Genesis u. Metamorphose eines Stils ([Österreichische Komponisten d. XX. Jh. XIX] Wien 1974): Dem Spiel mit einem an einer solchen Stelle absolut unzulässigen Terminus ist auch Redlich erlegen ... Als Webern seine Passacaglia schrieb, ahnte er nicht im mindesten, daß 15 Jahre später Schönberg den Terminus Reihe für ein ganz fest umrissenes musikalisches Phänomen einführen würde. Sein Thema hat mit einer Reihe im Schönbergschen Sinn nichts zu tun (11).

Auch wenn von anderer Seite des öfteren darauf hingewiesen wird, Schönberg habe im Vorstadium der Zwölftonreihentechnik bereits mit „Reihen" komponiert, so spricht er selbst von Reihe in diesem Zusammenhang nur sehr selten. Stattdessen bedient er sich beim späteren Sprechen über die damalige Kompositionstechnik anderer, traditionellerer Termini, so z. B. (Grund-)Motiv und Hauptthema, wie die Formulierungen „composing with the tones of the basic motif", „working with the tones of the main theme" oder „working with tones of the motif" zeigen. Nur an einer Stelle bezieht Schönberg Reihe direkt auf die Folge von Tönen, mit denen er während dieser Zeit „arbeitet" bzw. „komponiert":

Die Priorität (10./11. 9. 1932; unpubl.): Ich hatte dagegen ganz bestimmt wenigstens ein Jahr vorher [sc. 1919] bereits mit Reihen, mit Tönen zu arbeiten begonnen (nach Original A. Schoenberg Inst.).

In Schönbergs Notiz zu W. Werkers Bach-Studien bezeichnet der Ausdruck Reihe, der dort überhaupt zum erstenmal in seinen Schriften auftaucht, die dem Thema des Variationensatzes aus op. 24 zugrundeliegende 14tönige Folge:

o. T. (20. 9. 28): Nun ist hier bereits die 12-Ton-Technik angewendet. Dieser zufolge kommt jeder Ton nur aufgrund der Reihe ... Es sind also ... zwei mal soviel Töne als Reihen, was durch die Wiederholung der Reihe schon im Thema begründet erscheint (zit. nach Faks. in Perspectives of New Music XIV/1, 1975/76, 170).

Später spricht Schönberg auch im Blick auf seine *Jakobsleiter* von row; warum gerade in diesem Fall dieser Ausdruck steht, der im Engl. eher eine Folge von Elementen in einer gewissen kontinuierlichen, einheitlichen Anordnung benennt und bei Schönberg sonst kaum anzutreffen ist, erklärt sich dadurch, daß mit row die bloße, skalenförmige Aufeinanderfolge der Tonhöhenklassen cis-d-e-f-g-as gemeint ist, die weniger eine „Reihe" als eher ein Tonmuster darstellt, deren Töne permutierbar, dafür allerdings auch nicht transponierbar sind:

Compos. with Twelve Tones (ca. 1948), in: *Style and Idea. Selected Writings* (London 1975): I had contrived the plan to provide for unity – which was always my main motive: to build all the main themes of the whole oratorio from a row of six tones (ed. L. Stein, 247).

*

Exkurs: Ob Schönberg während der Entstehung der *Jakobsleiter* (um 1914) von der genannten Sechstonfolge als einer Reihe sprach, ist zu bezweifeln; es gibt auch keinerlei Hinweis darauf, daß er in der Übergangsphase zur Zwölftonreihentechnik die Tonfolgen bzw. Motive unter den Reihenbegriff faßt, wie es die im Zitat von 1932 dokumentierte Identifizierung von Komponieren „mit Reihen, mit Tönen" nahelegt. Indes könnte Schönberg in dieser Hinsicht durch H. Schenkers *Harmonielehre* beeinflußt worden sein, die er anscheinend gut kannte. Schenker verwendet nämlich den Ausdruck (Ton-)Reihe in direktem Kontext mit dem Begriff des Motivs:

Harmonielehre ([Neue mus. Theorien u. Phantasien I] Stuttgart u. Bln 1906): Motiv ist eine Tonreihe, die zur Wiederholung gelangt. Jede Reihe von Tönen kann Motiv werden, jedoch ist sie als solches erst dann anzuerkennen, wenn die Wiederholung unmittelbar folgt ... Erst die Wiederholung vermag eine Reihe von Tönen zu etwas Bestimmtem zu erheben, erst sie vermag zu erläutern, wer die Reihe ist und was sie will (§ 4; 4 f.).

Lit.: J. M. Dunsby, Schoenberg and the Writings of Schenker, Journal of the Arnold Schoenberg Inst. II, 1977/78.

*

(b) Vorerst in der gleichen Bedeutung wie Reihe gebraucht, löst sich der engl. Terminus set – gemäß

seiner im Anschluß an M. Babbitt (vgl. oben III.(1)(c)) anzutreffenden Bedeutung im Sinne einer ‚Menge', ‚Kollektion', die der Ausdruck in der Terminologie der mathematischen Mengenlehre im Amerikanischen trägt – vollständig von der noch im Ausdruck twelve-tone set erkennbaren und für diesen zugleich notwendigen Verwendung im Sinne einer (wahrnehmbaren) Abfolge von Tönen. Er meint nunmehr keine bestimmte Aufeinanderfolge, sondern eine UNGEORDNETE MENGE bzw. KOLLEKTION VON TONHÖHENKLASSEN; hierin ist aber die eigentliche Bedeutung von set, dem grundlegenden Terminus einer (besonders in den USA betriebenen) mus.-analytischen „Mengenlehre" zu sehen. Da sich der Begriff auf eine dem Total von Elementen, d. h. den zwölf Tonhöhenklassen entnommene Auswahl bezieht und die Elemente abfolgemäßig nicht definitiv festlegbar sind, läßt sich ein bestimmter nicht-zwölftöniger „set" gänzlich, aber auch einzig und allein durch seinen Inhalt an Tonhöhenklassen definieren:

G. Perle in einer Rezension v. G. Rochbergs *The Hexachord* ..., loc. cit.: The non-dodecaphonic set may be defined entirely in terms of its pitch content (55).

Aufgrund dieser Konnotationen bezeichnet set – wiederum in Annäherung an die in I.(2) aufgezeigte vokabulare Verwendung von Reihe – zumeist eine skalenförmige Anordnung der Tonhöhenklassen, wobei diese im engstmöglichen Intervallabstand zusammengefaßt werden:

G. Perle, *Serial Compos. and Atonality. An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern* (Berkeley u. Los Angeles 1962): The only tonal contrast in the work [sc. Cl. Debussy, *Voiles* aus den *Préludes* I] results from the fact that the set [d. i. es ges as b des] is not the same as that [d. i. c d e fis gis ais] of the two outer sections (37);
ibid.: The primary set upon which the *Seventh Sonata* [v. Skrjabin] is based may be linearly arranged as ... [c des e fis g a b] (38);
ibid.: [B. Bartók, 4. Streichquartett, 1. Satz] which employs two unordered four-note sets [d. i. c cis d dis und b c d e] (50).

War zunächst der Tonhöhenklassen-Inhalt grundlegend, so impliziert der Begriff später einen anderen Aspekt, den INTERVALLINHALT; unter dem mittels eines „interval vector" (A. Forte) ausgedrückten Intervallinhalts eines „set" ist die Summe aller zwischen den einzelnen Tonhöhenklassen möglichen Intervalle von kleiner Sekund bis Tritonus zu verstehen. Mit diesem Bedeutungsinhalt erscheint set ebenfalls in Analysen tonaler Werke, umfaßt also ausdrücklich „tonal" ausgerichtete Ton- bzw. Intervallkomplexe (vgl. J. Clough, *Aspects of Diatonic Sets*, Journal of Music Theory XXIII, 1979).

(2) In einer singulären Bedeutung erscheint der Ausdruck Reihe (bzw. series als engl. Äquivalent) seit 1937 bei P. Hindemith. „REIHE 1" bezeichnet im ersten, theoretischen Teil der *Unterweisung im Tonsatz* (Mainz [1937] ²1940) einen wichtigen „Baustoff" oder „Baustein" des Tonsatzes, die HIERARCHIE DER ZWÖLF TONHÖHENKLASSEN in einer ein für allemal fixierten Folge: c-g-f-a-e-es-as-d-b-des-h-fis. In Anbetracht der „Bedeutung der Töne" geht Hindemith von einer „unzweideutigen Rangliste der Tonverwandtschaften" (76) aus, die er auf die gesamte Musik zu übertragen versucht. Gemäß der Maxime, daß es „in allen Tonzusammenstellungen ... immer Töne geben [muß], die andere beherrschen und solche, die sich unterordnen" (ibid.), ordnet Hindemith in der „Reihe 1" die zwölf Tonhöhenklassen entsprechend ihrer Verwandtschaft zum Ausgangston in der obengenannten Folge:

Wir nennen diese bedeutungsvolle Reihe, in der uns die zwölf Töne der chromatischen Tonleiter in der absteigenden Folge ihrer Verwandtschaft zu einem Ausgangston geordnet erscheinen, von nun an Reihe 1. Die Verwandtschaftswerte, wie sie in ihr feststehen, sind Maß und Regel für das Verbinden von Klängen, die Ordnung harmonischer Folgen und dadurch für den klanglichen Ablauf der Kompositionen (78).

Den abgestuften Aufbau dieser Tonfolge unterstreicht Hindemith mit dem Bild eines „Planetensystems":

ibid.: Betrachten wir die in einem tonalen Klangbezirk zusammengefaßten Töne (wobei man sich zur leichteren Faßbarkeit immer wieder die um das C als Stammton gruppierte Reihe 1 seiner 12 Nachkommen vorstellen mag) als ein Planetensystem, so steht auf dem Platze der Sonne das C, das von den aus ihm geborenen Tönen wie die Sonne von ihren Planeten umkreist wird (79).

Seiner Ansicht nach gibt es „über dem noch nicht zur Musik gewordenen Ton und unabhängig von dem übergeordneten Prinzip der Verwandtschaften noch ein drittes Element": „das Intervall ... als der eigentliche musikalische Baustein" (ibid.). Wie für die einzelnen Töne stellt Hindemith die „REIHE 2" für die RANGFOLGE DER INTERVALLE auf:

ibid.: Wie die Tonverwandtschaften in unterschiedliche Werte abgestuft erscheinen, so bieten sich uns auch die Intervalle in einer natürlichen Wertfolge dar, der wir den Namen Reihe 2 geben. Da wir kein anderes Klangmaterial als die 12 Töne der chromatischen Tonleiter besitzen, müssen sie auch das Tonmaterial für die Reihe 2 abgeben, sie haben jedoch gänzlich andere Bedeutung als in der Reihe 1, da nunmehr mit ihrer Hilfe die Entfernungen zwischen den Einzeltönen bewertet werden sollen (80).

Die „Reihe 2" ordnet die Intervalle, als Komplementärintervalle gepaart, in der Reihenfolge Oktave, Quinte/Quarte, große Terz/kleine Sext, kleine Terz/große Sext, große Sekund/kleine Septime, kleine Sekund/große Septime, Tritonus.

VI. Innerhalb der Terminologie der SERIELLEN MUSIK erfährt Reihe seit Anfang der 1950er Jahre eine GRUNDSÄTZLICHE BEDEUTUNGSERWEITERUNG. Das Begriffswort dient – damit an exponierter Stelle stehend – als Titel der für diese Kompositionsrichtung bedeutsamen Publikationsfolge *die Reihe. Information über serielle Musik*, wobei die Namensgebung nach einem Zeugnis des Mitherausgebers K. Stockhausen eher beiläufig erfolgte:

Undatierter Brief an H. Kirchmeyer: Aus einem Gespräch mit meinem damaligen Schüler-Mitarbeiter, Armin Klammer, ergab sich „die Reihe" als Titel; ich entsinne mich noch an den Moment, als er mir so zuwarf: „Ja dann nennen Sie es doch einfach „die Reihe" (zit. nach Faks. in: H. Kirchmeyer u. H. W. Schmidt, *Aufbruch d. jungen Musik. Von Webern bis Stockhausen* [Die Garbe. Musikkunde IV], Köln 1970, 149).

Für die Bedeutungsgeschichte von Reihe ist der von Vertretern der seriellen Musik geäußerte Grundsatz wichtig, daß ihre Musik als Zusammenfassung, Verallgemeinerung und Ausweitung all der verschiedenen kompositorischen Möglichkeiten zu verstehen ist, die von den Komponisten der Wiener Schule, aber auch von anderen, vor allem I. Strawinsky und O. Messiaen, entdeckt und teilweise untersucht worden sind. Namentlich beruft man sich auf Webern, in dem man den einzigen Komponisten (innerhalb der „Trias" Schönberg-Webern-Berg) sieht, der sich – wenngleich nur ansatzweise – der weiterreichenden Perspektiven des Reihenprinzips, nämlich der Auswirkungen auf die Strukturbildung bewußt war, ein Aspekt, der für das serielle Denken ausschlaggebend wird:

P. Boulez, Art. *Série*, in: *Encyclopédie de la Musique* III (Paris 1961): Chez Webern, au contraire [zu Schönberg], la s.[érie] prend tout de suite l'aspect d'une fonction d'intervalles, donnant sa structure de base à la pièce elle-même: c'est cette définition qui finalement prévaudra d[an]s les développements futurs (697).

Ziel der seriellen Komponisten ist also die Zusammenfassung aller Klangkomponenten in einem einzigen Bezugssystem für ein bestimmtes Werk, wobei freilich den spezifischen Eigenarten der Parameter (→*Parameter*), zumal im Hinblick auf ihre unterschiedliche Wahrnehmbarkeit, Rechnung zu tragen ist. Als Mittel dazu bedient man sich des Reihenbegriffs, der sich in der Zwölftonreihentechnik und der umfassenderen Kompositionsmethode mit Tonfolgen auf die Ordnung von Tonhöhenklassen reduzierte, weswegen man die Schönbergsche (Zwölf-)Tonfolge als „Tonhöhenreihe" oder – mit pejorativem Unterton – als „la série classique de douze sons" (P. Boulez, *Penser la musique aujourd'hui* [Bibl. Médiations XIII], Genf 1964, 39) klassifiziert. Von diesem bis dahin unabdingbaren Konnex verselbständigt sich Reihe vollkommen. Der Terminus Reihe, an dessen Stelle zur Verdeutlichung der umfassenderen Bedeutung in der seriellen Musik im Dtsch. gelegentlich der Ausdruck Serie verwendet wird, deutet sich 1951 bei P. Boulez erst an, obwohl schon die ganze Bandbreite der späteren Anwendungsbereiche des vereinheitlichten und verallgemeinerten „Reihen"prinzips zur Sprache kommt.

Schönberg est mort (1951), in: *Relevés d'apprenti* (Paris 1966): Peut-être pourrait-on élargir le domaine sériel à des intervalles autres que le demi-ton: microdistances, intervalles irréguliers, sons complexes. Peut-être pourrait-on généraliser le principe de la série aux quatre composantes sonores: hauteur, durée, intensité et attaque, timbre (ed. P. Thévenin, 271).

Seit 1952 werden dessen Konnotationen näher expliziert, so von Boulez (vgl. *Éventuellement*, RM Nr. 212, April 1952) oder von K. Stockhausen:

Zur Situation d. Metiers (Klangkompos.) (1953), in: *Texte I* (Köln 1963): Das Reihenprinzip besagt allgemein so viel, daß für eine Komposition eine begrenzte Auswahl von verschiedenen Größen getroffen wird; daß diese Größen proportionsverwandt sind; daß sie in bestimmter Folge und in bestimmten Intervallabständen angeordnet sind; daß diese Reihenauswahl für alle Elemente getroffen wird, mit denen komponiert werden soll; daß aus diesen „Urreihen" weitere Reihenfolgen übergeordneter Gestalten komponiert werden, die wiederum reihenvariiert sind; daß die Proportionen der Reihe das umfassende Strukturprinzip des zu komponierenden Werkes sind und ihm die notwendige formale Konsequenz verleihen sollen (46).

Die in dieser konzisen Zusammenfassung vorgetragenen Aspekte des solchermaßen neu definierten Terminus Reihe seien nochmals eigens beleuchtet. Er umschließt neben Folgen von Tonhöhenklassen auch FOLGEN VERSCHIEDENER TONDAUERN, LAUTSTÄRKEGRADE UND KLANGFARBEN:

P. Boulez, Art. *Série*, loc. cit.: On sait que ... les caractéristiques du son incluent la hauteur, la durée, l'intensité et le timbre. C'est à ces 4 composantes que l'on a élargi maintenant l'action de la s.[érie] (697).

Überdies kann sich die Bedeutung von Reihe auf die VERKNÜPFUNG DIESER FOLGEN erstrecken:

P. Boulez, *Éventuellement*, loc. cit.: Aussi nous paraîtrait-il d'une diversité plus grande d'élargir les fonctions sérielles à l'enchaînement même des séries (126).

Angesichts der alle Aspekte des Werkes erzeugenden Funktion der Reihe impliziert ihr Begriff den Gedanken einer Hierarchie; die Reihe wird als Keim einer Abstufung angesehen:

P. Boulez, „*...Auprès et au loin.*" (1954): Disons néanmoins ... que la primordiale nécessité ressentie fut de considérer la série ... comme une fonction génératrice de tous les aspects de l'œuvre. Cette série ... peut donner une hiérarchie à des éléments complexes (nach: *Relevés d'apprenti*, loc. cit., 193);
ders., *Penser la musique aujourd'hui*, loc. cit.: La série est – de façon très générale – le germe d'une hiérarchisation (35).

Der Reihenbegriff soll auch die STRUKTUR EINER KOMPOSITION, ihren formalen Aufbau mit einbeziehen; seine Bedeutung umschließt letztlich die gesamte Kompos.:

P. Boulez, Art. *Série*, loc. cit.: La pensée sérielle actuelle tient à souligner que la s.[érie] ... doit s'élargir à la structure de l'œuvre (697);
K. Stockhausen, *Zur Situation d. Metiers*, loc. cit.: Wie nun aus einer Reihe ein gesamtes Werk wächst, ... so daß das ganze Werk die letzte Vergrößerung der ursprünglichen Reihe ist (60).

Nicht nur bestimmte Folgen, in denen verschiedene Grade der obengenannten vier Toneigenschaften geordnet sind, umfaßt Reihe, sondern darüber hinaus – somit seiner ursprünglichen vokabularen Bedeutung eher entsprechend – ebenso ZAHLEN- UND PROPORTIONSFOLGEN:

R. Stephan, *Das Neue d. Neuen Musik*, in: *Das mus. Neue u. d. Neue Musik* (Mainz 1969): Der Begriff Reihe ist äquivok. Er bezeichnet sowohl Ton- als auch Zahlen- und Proportionsfolgen. Der Zwölftonmusik liegen grundsätzlich Tonreihen, der seriellen entweder Tonreihen und (oder ausschließlich) Zahlenreihen und Proportionsreihen zugrunde (ed. H.-P. Reinecke, 57).

Der neue Reihenbegriff löst sich aus der für Schönbergs Zwölftonfolge unerläßlichen und selbst für ihn in der Anfangsphase der seriellen Musik noch propagierten Verbindung mit der Zahl 12. Ihm ist keine bevorzugte Zahl mehr eigen:

P. Boulez, „... *Auprès et au loin.*", loc. cit.: Cette série n'est donc fixée sur aucun chiffre privilégié (193).

Mit fortschreitender Entwicklung der seriellen Musik entfällt aber auch das letzte Gemeinsame mit der alten (Zwölf-)Tonfolge, die Halbtöne der temperierten Skala. Angesichts der elektronischen Möglichkeiten will Boulez schon 1952 (vgl. *Éventuellement*, loc. cit., 123 f.) die ausschließliche Bindung der Tonfolge an das temperierte Tonsystem aufheben; er plädiert stattdessen für den Begriff nicht-temperierter Klangräume, vor allem für die Loslösung von der Oktave:

Tendances de la musique récente, in: *Vers une musique expérimentale* (RM Nr. 236, 1957): C'est pourquoi il nous faudrait parler de séries portant sur des intervalles non tempérés, se basant même sur des définitions de fréquences, se basant sur un nombre indéterminé d'intervalles, enfin se basant sur un intervalle de définition autre que l'octave (33 f.).

Lit.: P. Boulez, Art. Série, in: Encyclopédie de la Musique III, Paris 1961, 696 f.; H. Eimert, Grundlagen d. mus. Reihentechnik (Bücher d. Reihe o. Nr.), Wien 1964; U. Dibelius, Moderne Musik 1945–1965, München 1966, 340 ff.; E. Budde, Art. Reihe, in: RiemannL, 12. Aufl., Sachteil, Mainz 1967; C. Dahlhaus, Was ist eine Zwölftonreihe?, NZfM CXXXI, 1970, 506 f.; H. Eimert u. H. U. Humpert, Das Lexikon d. elektronischen Musik (bosse musik paperbacks II), Regensburg 1973, Art. Reihe, Reihenformen; J. Maegaard, Schönbergs Zwölftonreihen, Mf XXIX, 1976, 385 ff.; P. Lansky u. G. Perle, Art. Set, in: New GroveD, London 1980, XVII, 197 ff.; M. Beiche, Terminologische Aspekte d. „Zwölftonmusik" (FSM XV), München u. Salzburg 1984.

Nachbemerkung: Der Autor dankt Mr. L. A. Schoenberg für seine freundliche Erlaubnis, aus einigen unveröffentlichten Texten und Manuskripten A. Schönbergs zu zitieren.

Michael Beiche, Stuttgart 1984

Repercussio

lat. (zu repercutere, zurückschlagen) Rückschlag, Rückstoß, Zurückprallen; Widerhall (des Schalles), Widerschein (des Lichtes); „Wiederschlag“ (bzw. „Widerschlag“): so die Lehnübers. der Musiktheoretiker des 17. u. 18. Jh.

Vorbemerkung: In der Bedeutungsentwicklung von repercussio fällt dem wechselnden Verständnis der Vorsilbe re- (‚zurück-‘; ‚wider-‘; ‚wieder-‘, im Sinne von ‚wiederholt‘) erhebliches Gewicht zu. Während die rein räumliche Auffassung (‚zurück-‘) vor allem in der Vorgesch. und in der Zerfallszeit des Terminus hervortritt, wird seine inhaltliche Entwicklung bis zum Beginn des 18. Jh. geprägt von einem Konkurrieren der iterativen Auffassung (‚immer wieder‘) mit der einen Reflex, eine Resonanz meinenden (‚wider-‘), ohne daß eine eindeutige Scheidung dieser beiden Aspekte in allen Fällen möglich wäre; auch die schwankende dtsch. Orthographie des 17. u. 18 Jh. bietet hier keine hinreichend verläßliche Stütze.

I. (1) Im klass. und spätantiken Latein dient repercutere mit seinen Verbalnomina zur Beschreibung OPTISCHER REFLEXE und AKUSTISCHER RESONANZPHÄNOMENE. (2) Quintilian verwendet repercutere in der übertragenen Bedeutung von „SCHLAGFERTIG REPLIZIEREN“. (3) In der spätantiken Metrik bezeichnet repercussio die rückläufige Taktierung, d. h. die METRISCHE UMKEHRUNG im Verhältnis des Anapästs zum Daktylus.

II. (1) In den Musiktraktaten des Mittelalters beziehen sich repercutere und repercussio auf die Motus-, Vortrags- und Neumenlehre. Neu gegenüber dem antiken Sprachgebrauch erscheint dabei die vielfach iterative Bedeutung der Vorsilbe re-: repercussio bezeichnet demgemäß ein WIEDERHOLTES ANSCHLAGEN (ANSTOSSEN, IN SCHWINGUNG VERSETZEN) eines bestimmten Tones bzw. einer genau definierten Gesangssilbe. (2) Odo v. St. Maur (ca. 1000) beschreibt innerhalb seiner Motus-Lehre mit repercutere EIN ZWEIMALIGES ANSINGEN desselben Tones auf der gleichen Silbe.

III. TERMINUS DER LEHRE VON DEN KIRCHENTÖNEN: (1) In der Moduslehre des *Dialogus* beschreibt Odo mit repercutere das WIEDERHOLEN CHARAKTERISTISCHER TÖNE DES JEWEILIGEN MODUS. (2) Guido v. Arezzo (1025) bezieht repercussio in der Organum-Lehre auf die WIEDERHOLUNG DER FÜR EINEN MODUS KONSTITUTIVEN INTERVALLBEZIEHUNG. (3) Der Guido-Kommentar des Anon. Vivell (ca. 1070) faßt sowohl die STIMMBEBUNG (tremula) als auch die TONVERLÄNGERUNG (morula) als „VOCES REPERCUSSAE“ auf. (4) Johannes Affl. (Anf. 12. Jh.) verwendet repercutere in der Intervall-Lehre zur DEFINITION DES UNISONUS und in der Neumenlehre bei der CHARAKTERISIERUNG DER STROPHISCHEN NEUMEN (Bistropha, Tristropha). (5) In seinen Anweisungen zur Kompos. eines Cantus überträgt Johannes Affl. repercutere auf das POLARITÄTSVERHÄLTNIS ZWEIER ALTERNIERENDER TÖNE IM QUINT- BZW. QUARTABSTAND. (6) Engelbert v. Admont beschreibt mit „repercussio ad...“ die MELODISCHE WENDUNG ZU EINEM DEN MODUS AUSPRÄGENDEN TON. (7) Spätestens seit dem Ende des 15. Jh. bezeichnen dtsch. Theoretiker (Wollick, 1501; Ornitoparchus, 1517) mit repercussio DIE JEDEM DER ACHT KIRCHENTÖNE EIGENTÜMLICHE INTERVALLBEZIEHUNG ZWISCHEN FINALIS UND TENOR. (8) Dreßler (1563/64) beschreibt die kompositionstechnischen Konsequenzen der so verstandenen Reperkussionen (a) für die DISPOSITION DER KLAUSELN und (b) für die INTERVALLSTRUKTUR DER MOTIVE in der „fuga“ und bahnt damit die Übertragung des Terminus auf die Fugenlehre an. (9) J. A. Herbst (1643) verwendet „WIDERSCHLAG“ als DEUTSCHE LEHNÜBERSETZUNG von repercussio und kombiniert die Lehre von der Intervallstruktur der Motive mit Regeln für die Imitationsintervalle der „fuga“. In der Modus-Lehre definiert er repercussio als „eines jeden Modi gewieser Sonus oder Resonanz zum öfftermal widerholet“. (10) Durch Isolierung von Teilaspekten erfährt repercussio eine ENTWICKLUNG ZU EINEM MEHRDEUTIGEN TERMINUS DER FUGENLEHRE. Schwankende Interpretation und geringe Verbindlichkeit kennzeichnen die aus diesem Bedeutungszerfall resultierende Terminologie.

IV. TERMINUS DER FUGENLEHRE: (1) J. G. Walther überträgt Repercussio eingrenzend auf den Prozeß der TONALEN BEANTWORTUNG in der Fuge. (2) Mattheson versteht Repercussio generell als NACHAHMUNG (bzw. THEMAEINSATZ) auf einer anderen Stufe der Tonart, kennt aber auch die strengere Eingrenzung Walthers. (3) Scheibe bezieht (um 1730) Repercussio auf die STIMMEINSATZFOLGE, später (1745) gelegentlich auch schon auf deren Resultat, die DURCHFÜHRUNG (DER FUGE). (4) Marpurg (1753) erwähnt die „uneigentliche“ Verwendung von Repercussio („Wiederschlag“) zur Bezeichnung des COMES; im übrigen bestätigt er die Gleichsetzung von „Reperkußion“ mit Durchführung. (5) Den Inhalt der Lehre von der Reperkussion konzentriert Adlung (1758) auf das Wo und Wie der Beantwortung, d. h. auf die STIMMFOLGE und auf den WECHSEL ZWISCHEN DUX UND COMES. (6) A. B. Marx (1847) trennt beide Aspekte und ersetzt Repercussio durch die Begriffe STIMMORDNUNG und TONORDNUNG. (7) Dehn (1858) bezeichnet dagegen als Repercussion die SPÄTEREN DURCHFÜHRUNGEN einer Fuge, im Gegensatz zur Exposition.

V. Außerhalb der erörterten Zusammenhänge bezeichnet Marpurg die AUFWÄRTSFÜHRUNG DER SEXTE DES RAMEAUSCHEN QUINTSEXTAKKORDS als „Zurückprallen (repercussio)“; eine Bezeichnung, die als dtsch.-lat. Lehnübers. von frz. réfléchir (Rameau) zu verstehen ist.

VI. Bedeutungsverschiebungen in der wiss. Terminologie vollziehen sich unter dem Einfluß H. Riemanns. (1) Er bezeichnet als Repercussio nicht nur das Wiederholen von Tönen, sondern auch DEN WIEDERHOLTEN TON SELBST. (2) Riemann verwendet zudem das BEZEICHNUNGSFRAGMENT REPERCUSSA (sc. VOX) für den TENOR EINER KIRCHENTONART. (3) Hieraus ergibt sich a) eine partielle GLEICHSETZUNG VON

REPERCUSSIO MIT REPERCUSSA und b) eine VERNACHLÄSSIGUNG DER VORSTELLUNG EINES INTERVALLVERHÄLTNISSES, die den Begriff Repercussio und seine Gesch. entscheidend prägten.

I. (1) Anknüpfend an eine Stelle in Vergils *Aeneis* (VIII, 22) begegnet das Verbum repercutere mit den zugehörigen Verbalnomina repercussus bzw. (seltener) repercussio in der lat. Dichtung und Prosa bei Beschreibungen OPTISCHER REFLEXE und AKUSTISCHER RESONANZPHÄNOMENE. Klassische Beispiele bieten Ovids *Metamorphosen*; im *Phaëthon* mit der Schilderung des von Edelsteinen funkelnden Sonnenwagens:

Metamorph. (ca. 10 v. Chr.) II, 108 f.: Per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae / Clara repercusso reddebant lumina Phoebo (ed. Breitenbach 80),

im *Narcissus* mit der Spiegelung der eigenen Gestalt im Wasser (ibid. III, 434).
Der visuellen Sphäre gehört auch der vermutlich älteste Beleg für repercussio an, der sich in Senecas Kometenbuch findet:

Naturales quaestiones (ca. 63 n. Chr.) VII, 19: Ergo quidam nullos esse cometas existimant sed speciem illorum per repercussionem vicinorum siderum aut per coniunctionem cohaerentium reddi (ed. Gercke).

Im akustischen Bereich bezieht sich repercutere häufiger auf schreckenerregenden Widerhall in zerklüftetem Gelände; typisch etwa bei Tacitus die Schilderung eines nächtlichen Kampfes, in dessen Verlauf vom Echo reflektierte Rufe die Soldaten irritieren:

Annales (ca. 115 n. Chr.) IV, 51: ...suorum atque hostium ignoratio et montis anfractu repercussae velut a tergo voces ... cuncta miscuerant (ed. Fisher).

Der mus. Sphäre nähert sich Tacitus' Verwendung von repercussus bei der Beschreibung des Kriegsgesangs der Germanen; das Wort bezeichnet hier die schallverstärkende Resonanzwirkung des zum Mund geführten Schildes:

Germania (98 n. Chr.) 3: Adfectatur praecipue asperitas soni et fractum murmur, obiectis ad os scutis, quo plenior et gravior vox repercussu intumescat (ed. Anderson).

(2) In übertragener Bedeutung verwendet Quintilian repercutere für die pointierte, witzige Replik des Redners im Sinne von „SCHLAGFERTIG REPLIZIEREN". An die Stelle des rein akustischen Widerhalls tritt damit eine geistvolle Reaktion auf einen Satz der gegnerischen Partei, etwa derart, daß dessen Sinn bei weitgehendem Gleichklang der Worte durch gewisse Modifikationen ins Gegenteil verkehrt wird:

Inst. oratoria (ca. 95 n. Chr.) VI, 3, 78: Repercutiendi multa sunt genera, venustissimum, quod etiam similitudine aliqua verbi adiuvatur, ut Trachalus dicenti Suelio ‚si hoc ita est, is in exilium', ‚si non est ita, redis' inquit (ed. Radermacher 344).

(3) Schon bei Cicero beschreibt das Grundwort percussio den Taktschlag, die Markierung metrischer Schwerpunkte in der rhythmisch strukturierten Rede, etwa durch Fußstampfen (*De oratore*, III, 182; *Orator*, 58, 198). Auf diesen klass. Sprachgebrauch – er lebt fort etwa im „pedum manuumve ... percussione" der *Commemoratio brevis* (10. Jh.; GS I, 228) – bezieht sich die spätantike Metrik, indem sie den Anapäst aus einer rückläufigen Taktierung (re-percussio) des Daktylus herleitet. Repercussio meint in diesem Zusammenhang dessen METRISCHE UMKEHRUNG. Diese Ableitung wird zugleich etymol. gestützt: griech. ἀναπαίειν bzw. ἀντιπαίειν entsprechen etwa dem lat. repercutere; zudem wird der Anapäst auch als ‚Antidaktylus' bezeichnet:

Aphthonius, *De metris* (3. Jh.; überliefert als Teil der *Ars grammatica* des Marius Victorinus, 4. Jh.) I, 11: Huic [sc. dactylo] contrarius mutata temporum vice, pari autem magnitudine, erit anapaestus, qui et antidactylus vocatur ... horum in arsi et thesi tempus congruit, etiamsi in percussione discrepent syllabae. anapaestus autem a situ contrario et repercussione dactyli, quod est ἀντιπαίεσθαι, dictus; ideoque antidactylus nuncupatur (Keil VI, 45).

*

Exkurs: In den mittelalterlichen Musiktraktaten setzt sich repercussio gegenüber dem ursprünglich gängigeren repercussus durch. Dabei mag die Analogie zu percussio mitspielen, einem seit Boëthius fundamentalen Terminus der Tonerzeugung – nicht nur im Bereich der Schlaginstrumente (Cassiodor: instrumenta percussionalia). Gemeingut wurde die boëthianische Sonus-Definition: idcirco definitur sonus percussio aëris indissoluta usque ad auditum (ed. Friedlein, 189). Die Verwendung von percutere für die Tonerzeugung läßt sich schon im klass. Latein belegen: percutere lyram (Ovid).

*

II. (1) Die Verwendung von repercutere und repercussio konzentriert sich in den Musiktraktaten des Mittelalters einerseits auf die Lehre von den Stimmbewegungen (motus), vom Vortrag und von den Neumen, andererseits auf die Lehre von den acht Toni. Gegenüber der antiken Wortbedeutung – soweit sie überhaupt den akustischen Bereich betrifft – fällt eine wichtige Weiterentwicklung auf: die Vorsilbe re-, ursprünglich Ausdruck der Richtung eines Schallphänomens (‚rück-', ‚wider-') gewinnt vielfach iterativen Sinn; repercussio bezeichnet demgemäß ein WIEDERHOLTES ANSCHLAGEN (ANSTOSSEN, IN SCHWINGUNG VERSETZEN). Geht es um eine genau festzusetzende Zahl von Perkussionen, so tritt an die Stelle von repercussio die Verknüpfung des Grundwortes percussio mit einem Numerale; so bei Aurelianus Reomensis, wenn für die 15. Silbe des *Gloria patri* („sanc-") im I. und VII. Ton dreimaliger Stimmansatz gefordert wird, dem in solchem Zusammenhang zweifellos symbolische Bedeutung zukommt:

Musica disciplina (ca. 850), cap. XIX: Quintadecima vero [sc. syllaba], videlicet ‚Sanc-', terna gratulabitur vocis percussione (ed. Gushee, CSM 21, 119 : 15; ähnlich 126 : 74).

Daß die Wurzel der iterativen Bedeutung von repercutere in der ein Resonanzphänomen beschreibenden zu suchen sein dürfte, läßt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen; die Wahrnehmung des Widerhalls und seine aktive Reproduktion hängen aufs engste zusammen.

(2) An der Odonischen Motus-Lehre (GS I, 275b ff.) fällt die Verbindung von repercutere mit Halbtonbe-

wegungen auf (ibid. 277). Ausgehend von dreitönigen Melodieelementen, die aus einem Semitonium und der Wiederholung eines der beiden Töne (voces) bestehen, beschreibt Odo deren Erweiterung zur Vier- und Fünftönigkeit durch Anwendung der Reperkussion, die er ausdrücklich als eigenen „motus" wertet. Aus dem Sachzusammenhang ergibt sich, daß repercutere hier EIN ZWEIMALIGES ANSINGEN desselben Tones auf der gleichen Silbe bezeichnet (die Gegenüberstellung „una percussio ... repercutias" wurde im folgenden Zitat aus Raumgründen ausgespart):

Musica (ca. 1000): Fit praeterea semitonii syllaba tum simplex tum composita ... composita vero est, quae licet duas [tamen] voces habeat, in eisdem tamen tres continet motus, cum una earum bis sonat, atque alia semel: fit autem modis sex ... [es folgt die Darstellung der sechs Kombinationsmöglichkeiten, dann ihre Erweiterung zu vier bis fünf Bewegungen durch Reperkussion, d. h. durch zweimaliges Ansingen eines Tones:] cum autem in unoquoque superiorum modorum eandem, ubi finitur, repercutias, sive ad alteram redeas, quaternis motibius et duabus vocibus notabitur syllaba. quibus ita positis, si unam vel alteram repercutias, quinos etiam pervidebis motus (GS I, 277).

•

Exkurs: Die weitere terminologische Entwicklung verläuft in zwei sachlich und sprachlich eng verbundenen Richtungen und läßt sowohl den iterativen als auch den auf eine Resonanzerscheinung zielenden Aspekt von repercutere zur Geltung kommen: den iterativen in der Fixierung auf die durch häufige Wiederholung hervortretenden Tenores der Psalmtöne bzw. der Modi, den Aspekt der Resonanz in der Konzentration auf bestimmte Intervallverhältnisse, und zwar vorzugsweise solche, wie sie zwischen Tenor und Finalis der Kirchentöne bestehen (Quinte, Quarte). Beide Entwicklungen berühren und durchdringen einander. Ihre Erörterung bildet den Inhalt des III. Abschnitts.

Nachzutragen bleibt an dieser Stelle ein früherer Beleg für Repercussio im Martianus-Capella-Kommentar des Remigius v. Auxerre (2. Hälfte 9. Jh.), der möglicherweise in fragwürdiger Textfassung überliefert ist. Remigius ergänzt dort die von Martianus Capella abgehandelte Motus-Lehre, welche tasis (intensio, Beharren der Stimme), epitasis (productio, steigende Bewegung) und anesis (fallende Bewegung) umfaßt, mit dem Satz: „Paracterica est repercussio vocis, serum, tardum, grave" (GS I 69b; ed. Lutz 338), der in dieser Form dunkel, wenn nicht unverständlich bleibt, Ch. M. Atkinson bringt das Wort paracterica in Verbindung mit → Parapter (vgl. dort *Exkurs 2*), räumt aber ein, daß dieser Zusammenhang fraglich ist. Aus dem Kontext der Remigius-Stelle und aus der Verwendung von repercussio als Definitionswort für paracterica muß man wohl auf einen direkten Bezug zur Motus-Lehre schließen. Remigius ergänzt die zuvor erörterten Bewegungsformen um einen motus, der bei Martianus nicht erwähnt wird und dessen griech. Benennung uns Rätsel aufgibt, während seine lat. Definition als repercussio eine unmittelbare Beziehung zu den angeführten Zitaten aus Aurelian und Odo (vgl. II. (1) u. (2)) herstellt. Darüber hinaus bietet Remigius mit „serum, tardum, grave" eine Charakterisierung dieses Motus: er sei langsam (tardum) und mit tiefer Stimme (grave) auszuführen und von ernstem (ser⟨i⟩um) Ausdruck. (Daß „serium" statt des überlieferten „serum" zu lesen sein dürfte, macht der vorangehende Satz des Martianus mehr als wahrscheinlich: „anesis vero contra; nam ab acuminis culmine in grave quiddam seriumque descendit". Für den Sinnzusammenhang wichtig ist auch der folgende Satz des Martianus-Textes, der unmittelbar nach der Einfügung des Remigius steht und die gesangliche Realisation tiefer und hoher Töne (gravitas bzw. acumen) betrifft: „Fit autem soni gravitas cum ex intimo quidam spiritus trahatur, acumen vero ex superficie oris emittitur" [ed. Dick, 501]).

Paracterica scheint demnach ein mehrfaches, langsames Wiederansetzen der Stimme in tiefer Lage zu meinen. Zu erwägen bliebe, ob das Wort nicht als falsa lectio für paracletica aufgefaßt werden könnte. Diese Konjektur ergäbe eine Verbindung zum byzantinischen Hemitonon Parakletike, das in der paläobyzantinischen Chartres-Notation des 10. Jh. belegt ist (vgl. Haas, 2.98) und von Floros (I, 153) als Zeichen der Dehnung und Liqueszierung sowie als Ausdruck des Flehens gedeutet wird.

Unabhängig von der Haltbarkeit einer solchen Hypothese muß man aus der rätselhaften und doch so selbstverständlichen Verwendung von repercussio bei Remigius auf die Möglichkeit schließen, daß sie sich auf eine Vortragsweise byzantinischer Herkunft bezieht. Unter diesem Aspekt gewänne auch die unter III. (3) zu erörternde ambivalente Auffassung des Guidonischen „repercussas" einen realen Hintergrund.

•

III. TERMINUS DER LEHRE VON DEN KIRCHENTÖNEN: (1) Ohne Bindung an bestimmte Textsilben beschreibt repercutere in der Modus-Lehre des Odonischen *Dialogus* – der Hauptquelle aller späteren Lehre von den sog. Reperkussionstönen – das WIEDERHOLEN CHARAKTERISTISCHER TÖNE DES JEWEILIGEN MODUS, deren Dominieren eine Unterscheidung zwischen authentischen und plagalen Gesängen auch dann ermöglicht, wenn der Ambitus keine eindeutigen Anhaltspunkte bietet. So genügt zur Differenzierung zwischen erstem und zweitem Modus z. B. eine drei- oder vierfache Reperkussion des 8. und 9. Systemtones (a und h bzw. b):

Odo v. Saint-Maur, *Dialogus de Musica* (ca. 1010): Sunt autem horum plurimi cantus, ... de quibus dubium est, an primi, an secundi sint toni: quorum ista discretio est. Ad octavam et nonam si non ascendunt, certissime de tono secundo sunt. Erunt itaque octava et nona utriusque communes, ad quas dum cantus ascendit, si diu in eis permaneat, sive tertio vel quarto eas repercutiat, aut si in octava incipiat, modi erit primi (GS I, 260a).

(2) Wie Odo verwendet auch Guido v. Arezzo repercutere und repercussio in der Melodiebildungslehre (Cap. XV) und in der Motus-Lehre (Cap. XVI) des *Micrologus*, des weiteren aber auch im Zusammenhang mit dem Organum (Cap. XVIII), wobei repercussio wohl erstmals auf Mehrstimmigkeit bezogen wird: Guido beschreibt die WIEDERHOLUNG DER FÜR EINEN MODUS KONSTITUTIVEN INTERVALLBEZIEHUNG, in diesem Falle – es geht um den bevorzugten Tritus (Lydisch) – gebildet aus dem Zusammenklang der Töne F und C; die auffällige Vorliebe für den Klang gerade dieses Modus läßt sich auch anderweitig belegen, etwa im *Commentum super tonos* (um 1000), wo es vom Tritus heißt: „Iste more tertii paulominus discrepat in voce" (ed. Smits van Waesberghe, DMA I, 69):

Micrologus (um 1025), Cap. XVIII: Cum ergo tritus adeo diaphoniae obtineat principatum ut aptissimum supra caeteros obtineat locum, videmus eum a Gregorio non immerito plus caeteris vocibus adamatum. Ei enim multa melorum

principia et plurimas repercussiones dedit, ut saepe si de eius cantu triti .F. et .C. subtrahas, prope medietatem tulisse videaris...

F F GGF F DEF EDC
Ip – si so – li
C CDDCC CCCCCC (CSM 4, 207ff.).

Ob Guidos Formulierung tatsächlich auf Zusammenklänge oder lediglich auf Wiederholungen der Töne F und C im einstimmigen Tritus zielt, könnte fraglich erscheinen; der Kontext (Organum) und die Beispiele zu Beginn des unmittelbar anschließenden Cap. XIX legen zumindest für die Rezeption der Stelle ein Verständnis im Sinne der Zweistimmigkeit nahe.
Daß von dieser eher beiläufigen Verwendung des Terminus ein Traditionsstrang zu jener Auffassung von Reperkussion hinführt, die nicht die Wiederholung eines Tones, sondern eine Intervallbeziehung, ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden konstitutiven Tönen eines Modus meint, läßt sich um so eher annehmen, als der Sinn anderer Stellen, an denen Guido von repercussae (sc. voces) spricht, schon mittelalterlichen Kommentatoren dunkel erschien (vgl. Aribo, CSM 2, 65).

(3) Der Anon. Vivell (um 1070) hat allerdings gerade jene dunklen Stellen aus Cap. XVI des *Micrologus* „... omnis neuma ... praeter repercussas aut simplices...") in aufschlußreicher Weise dahingehend kommentiert, daß sowohl die Stimmbebung (tremula) als auch die Tonverlängerung (morula) als „voces repercussae" aufzufassen seien:

Commentarius anon. in Micrologum: Tremula est similiter vox repercussa sicut morula, sed illud interest, quia in morula voces eaedem aequali impulsu vocis proferuntur; in tremula vero eaedem nunc maiori, nunc minori impulsu vocis efferuntur quasi tremendo (ed. Vivell 61; ed. Smits van Waesberghe 149).

(4) Die hier spürbare Ambivalenz iterativer und durativer Aspekte von repercutere findet ihren Niederschlag dann auch in der Intervall-Lehre bei der Definition des Unisonus und in der Charakterisierung der strophischen Neumen als repercussae:

Johannes Affl., *De Musica* (Anf. 12. Jh.), Cap. VIII: Unisonus autem dicitur quasi unus sonus, quod, cum sit una vox, continue repercutitur (CSM 1, 68).

Daß mit „continue repercutitur" indessen nicht das lange Aushalten, sondern das wiederholte Anstimmen eines Tones gemeint sein dürfte, läßt sich nicht nur aus figürlichen Darstellungen des Unisonus schließen („ut – ut – ut"; vgl. CSM 1, 70), sondern auch aus dem analogen Passus in der *Musica* Wilhelms von Hirsau (1070–80), auf den sich Johannes Affl. möglicherweise bezieht:

Unisonantia est, ubi vox non variatur, sed multae neumae crebris iterationibus in uno sono continuantur (GS II, 173 b) – eine Definition, die Frutolf († 1103) mit dem Hinweis ergänzt: ... ut fit in distrophis et tristrophis (*Breviarium*, Cap. X, ed. Vivell 64).

Damit ist die Brücke zwischen Intervall- und Neumenlehre geschlagen. Johannes Affl. zieht auch in diesem Zusammenhang dem Wort iteratio den für die Neumenlehre spezifischen Terminus repercussa vor und bleibt damit eng am Text des Guidonischen *Micrologus* (dort Cap. XVI; CSM 4, 180), wenn er die Wendung ‚omnis neuma ... praeter repercussas aut simplices' folgendermaßen erläutert:

op. cit.: Cap. XXIII: Simplicem autem neumam dicimus virgulam vel punctum, repercussam vero quam Berno distropham vel tristropham vocat (CSM 1, 158).

*

Exkurs: Auf die Frage der Ausführung der neumae repercussae ist ausführlich Smits van Waesberghe eingegangen; er übersetzt repercussio mit ‚herhaling van den selven ton' (131), (d. h. Wiederholen des gleichen Tones). Gegen eine solche Interpretation im Sinne mehrfachen Stimmansatzes (evtl. mit Stimmbebung) hat sich neuerdings Floros ausgesprochen (II, 40), der die repercussae lediglich als tonverlängernde Zeichen auffaßt. Vom terminologischen Befund her läßt sich allerdings eine iterative Interpretation wohl eher bestätigen als widerlegen.

*

(5) An Guido anknüpfend überträgt Johannes Affl. repercutere – in seinem Kap. *De cantu componendo* – auf ein den jeweiligen Modus kennzeichnendes Polaritätsverhältnis zweier alternierender Töne im Quint- bzw. Quartabstand. Dabei hebt er die Schönheit wechselnden Fallens und Steigens dieser Intervalle in Formulierungen hervor, die eine neue Affinität zur ursprünglichen Bedeutungsschicht (‚Widerhall', vgl. I. (1)) spüren lassen:

De Musica (Anf. 12. Jh.), Cap. XVIII: ... maximam in cantu iocunditatem faciunt istae duae consonantiae diatessaron et diapente, si convenienter in suis locis disponantur; pulchrum namque sonum reddunt si remissa aliquotiens statim in eisdem vocibus elevantur; quemadmodum patet in *Alleluia Vox exultationis*. Verumtamen diatessaron multo dulciorem melodiam facit, et maxime in autento deutero, si interdum ter vel quater vel eo amplius varie repercutiatur (CSM 1, 123).

(6) Engelbert v. Admont (1250–1331) verwendet repercussio im Zusammenhang mit seiner Lehre von den Distinktionen – ein Terminus, der hier weniger einen ‚Einschnitt' als vielmehr den ihm jeweils vorangehenden ‚Abschnitt' bezeichnet. Von den vier ‚Abschnitten' eines cantus bringt der dritte die „repercussio ad superiores vel ad inferiores". Schon aus der veränderten grammatikalischen Konstruktion läßt sich hier eine neue terminologische Entwicklungsstufe erschließen. An die Stelle der absoluten Verwendung bzw. der Genetivkonstruktion (nach dem Muster des Guidonischen repercussio soni) tritt eine adverbiale Fügung, die eine bestimmte Zielrichtung hervorhebt und auch bei manchen späteren Autoren begegnet („repercutiens ad fa"; Wollick 1501). Der Ursprung dieser Zielorientierung könnte in dem von Johannes Affl. beschriebenen Alternieren steigender und fallender Quarten bzw. Quinten zu suchen sein. Repercussio bezeichnet dabei die melodische Wendung zu einem den Modus ausprägenden Ton, der mit der Finalis oder den ihr quint- bzw. quartverwandten Tönen konsoniert (die hier gewählte Übers. von repercussio mit „Wendung" läßt sich durch den synon. Gebrauch von inflexio bei späteren Autoren – vgl. Adrian Petit Coclico 1552 u. Calvisius 1592 – stützen):

De Musica, Cap. XLI: Distinctio minor..., quae potius subdistinctio appellatur, est, quae fit in repercussione ad superiores vel ad inferiores ad aliquam vocem, vel finali, vel eius diatessaronice aut diapentice voci consonantem (GS II, 367a).

Neben dieser Bedeutungsentwicklung bestehen ältere Verwendungsweisen im 14. und 15. Jh. fort: die Odonische (vgl. III. (1)) etwa bei Heinrich Eger v. Kalkar (1328–1408), der (wie Odo) bei scheinbar plagalem Ambitus das ausschlaggebende Kriterium für den authentischen tonus darin erkennt, daß ein cantus „ter vel quater quintam repercussit“ (ed. Hüschen 52) und die von Johannes Affl. hervorgehobene Schönheit reperkutierender Quart- und Quintverhältnisse in Analogie zur Rhetorik als „ornatus musicae“ preist (ibid. 58).

(7) Spätestens zu Ende des 15. Jh. scheint die durch Guido v. Arezzo und Johannes Affl. angebahnte Bedeutungsentwicklung (vgl. III. (2) und (5)) abgeschlossen. Als repercussio bezeichnen dtsch. Theoretiker des frühen 16. Jh. DIE JEDEM DER ACHT KIRCHENTÖNE EIGENTÜMLICHE INTERVALLBEZIEHUNG ZWISCHEN FINALIS UND TENOR:

Ornitoparchus, *Musicae activae Micrologus* (Lpz. 1517), Cap. IV: De repercussionibus Tonorum. § Unde repercussio: que et Tropus a Guidone dicitur: est cuiuslibet toni propria et adequata melodia. Vel est proprium cuiusque toni intervallum (f. B. ii).

– eine Formulierung, der man die Schwierigkeit anmerkt, eine aus der Praxis des Kirchengesangs so allgemein vertraute Erscheinung wie die Polarität Finalis – Tenor in den Griff einer schulmäßigen Definition zu bekommen: die Alternative propria melodia – proprium intervallum läßt bereits etwas von der weiterreichenden Bedeutung dieser Relation ahnen, die andere Autoren zu einigermaßen preziösen Formulierungen veranlaßt haben mag:

M. Agricola, *Rudimenta musices* (Wittenberg 1539), Cap. IV: Repercussio, peculiaris consonansque cuiusvis toni intercapedo dicitur, ubi maior concentus pars, plurifariam integrari solet (f. D. iii').

Den Definitionen folgt in der Regel der Merkvers für die Reperkussionen der acht Töne: Pri(mus) re-la, se(cundus) re-fa etc.:

N. Wollick, *Opus aureum* (Köln 1501), f. E i':



Als lat. Synon. zu repercutere begegnen u. a. reverberare, repetere (J. Cochläus, *Tetrachordum musices*, Nürnberg 1512, f. C iii) bei manchen Autoren auch frequentare (Petit Coclico, f. D') oder resonare (Fr. Beurhaus, ed. Thoene 85 ff.). Als wesentliches Kriterium der Zuordnung von Gesängen zu einem der Kirchentöne bilden die als Reperkussionen bezeichneten Intervallverhältnisse zwischen Finalis und Tenor ein zentrales Kapitel der Tonus-Lehre.

(8) Die kompositionstechnische Bedeutung der so verstandenen Reperkussionen kommt u. a. bei G. Dreßler zur Sprache.

(a) Sie betrifft zunächst die DISPOSITION DER KLAUSELN. Von den drei Klauseltypen Dreßlers (clausula principalis, minus principalis und peregrina) fällt der wichtigste, die clausula principalis, entweder auf einen der Töne des Quint-Quart-Rahmens des jeweiligen Modus oder auf einen der Töne seines Reperkussionsintervalls:

Praecepta Musicae (1563/64), Cap. IX: Antequam autem ad ipsos tonos accedamus, clausulas faciamus triplices, quae in quemlibet tonum cadere possunt videlicet principales, minus principales et peregrinas. Principales appellamus in quibus praecipuum fundamentum toni consistit ut sunt clausulae quae ex speciebus diatessaron et diapente vel ex repercussionibus extruuntur (ed. Engelke 239).

(b) Für die spätere Bedeutungsentwicklung noch wichtiger wird die von Dreßler dargelegte und postulierte Berücksichtigung des Reperkussionsintervalls bei der Erfindung von Motiven im durchimitierten Satz, speziell in der „fuga“; die INTERVALLSTRUKTUR DER MOTIVE kann vom Reperkussionsintervall des jeweiligen Tones geprägt sein, ebenso wie sie vom Quint-Quart-Rahmen geprägt sein kann und von den zugehörigen Klauseln:

op. cit., Cap. XI: *(De inventione fugarum)*... Quotuplex est ratio cognoscendi fugas aut quot rationibus constituuntur fugae? Quadruplex. 1. Ex speciebus diatessaron vel diapente sumuntur fundamenta fugarum. 2. Ex repercussionibus Tonorum sumuntur fugarum fundamenta quae non tantum nudae sed etiam multis aliis intervallis intervenientibus constituuntur... (243).

Nach Dreßler bilden Quint- und Quartgattung, Reperkussion und Klauseln die „fontes tonorum“; aus diesen „Quellen der Tonarten“ solle auch die Erfindung einer „fuga“ gespeist werden. Nimmt sie auf zwei der genannten Quellen Bezug, so spricht Dreßler von einer gemischten Art; als Bsp. führt er eine Kompos. Créquillons an:

op. cit.: Partim ex repercussionibus, partim ex diatessaron et diapente speciebus mixtae fugae constituuntur ut exordium in cantione Crequillonis „Deus virtutum“ sumptum est partim ex specie diatessaron fa ut et partim ex repercussione fa la, est enim sexti toni (243).

Systematisch bahnt sich bei Dreßler der Übergang von Repercussio als einem Begriff der Modus-Lehre zu einem Terminus der Fugenlehre an. Aber noch ist der enge Zusammenhang beider Bereiche unzweifelhaft.

(9) Dies gilt auch noch für J. A. Herbst, der im wesentlichen den bei Dreßler gegebenen Hinweisen für die Bedeutung des Reperkussionsintervalls in der „fuga“ folgt. Auffällig erscheint indessen eine gewisse Verquickung von Regeln für die intervallische Binnenstruktur der Motive mit anderen, die sich auf das Imitationsintervall beziehen. Hier liegt vermutlich eine der Wurzeln späterer terminologischer Verwirrung. Herbst verwendet – wenn auch schwerlich als erster – „WIDERSCHLAG“ als DEUTSCHE LEHNÜBERSETZUNG von repercussio; diese bleibt bei wechseln-

der Orthographie („Wider-" bzw. „Wieder-") bis um 1800 verbindlich. Eine reinliche Scheidung des iterativen Aspekts (re- = ‚immer wieder') von dem räumlichen (re- = ‚rück-', ‚wider-') läßt sich kaum durchführen; beide scheinen sich mehr und mehr zu vermischen. Für Herbst scheint trotz der von ihm gewählten Orthographie das iterative Moment im Vordergrund zu stehen:

Musica Poëtica (Nürnberg 1643), Cap. IX: Auff wie vielerley weiß werden diese Fugen [sc. fugae solutae] gemacht? Kürtzlich auff dreyerley Weiß. I. Erstlich entweder auß dem Unisono, Quart, Quint, oder aber auß der Octav... [es folgen vier Bsp. zur Demonstration der genannten Imitationsintervalle] II. Darnach werden sie auch auß eines jeden Modi repercussion und Widerschlag gemacht, welche aber nicht bloß und schlecht dahin: Sondern mit vielen zierlichen und schönen Intervallen, so darzwischen kommen, sollen gesetzt und gemachet werden... [als Bsp. folgt eine Imitation im Einklang, deren Initium aus dem ausgeschmückten Quintanstieg d–a gebildet ist] III. Auß den Clausulis formalibus (93 f.).

Versteht Herbst an dieser Stelle repercussio zweifelsfrei als Intervallbeziehung, so läßt seine im 6. Kap. (*De modis*) gegebene Definition („Sonus oder Resonanz") die Tendenz erkennen, dem iterativen Aspekt stärker gerecht zu werden:

op. cit.: Was ist Repercussio Modi? Es ist eines jeden Modi gewieser Sonus oder Resonanz zum öfftermal widerholet, so aus dem final Clave über sich und widerumb unter sich steigt und ziehet, welche auch die fürnembste Orter und Stelle der Cadenzen weist und anzeigt, auch den Modum in seiner Melodey behält, und nicht wenig zu deß Modi Wissenschafft hilfft und anführt... (51).

(10) Herbsts definitorische Alternative „Sonus oder Resonanz" erscheint insofern symptomatisch, als sie einen Teilaspekt aus der im vielfältigen Bezugsfeld von Psalmodie, Moduslehre und Fugentechnik sehr umfassend gewordenen Bedeutung von repercussio herauslöst. Die spätere Bedeutungsentwicklung im 18. und 19. Jh. beruht überwiegend auf ähnlichen Prozessen: Isolierung und Verselbständigung einzelner Aspekte, mit der Konsequenz geringer Verbindlichkeit und schwankender Interpretation der aus diesem Bedeutungszerfall resultierenden Terminologie. Da Psalmodie und Moduslehre – zumal in protestantischen Gebieten – in Randbereiche verdrängt und nur noch als Spezialwissen tradiert werden, schränkt sich das weite Bezugsfeld ein. Repercussio erfährt im 18. Jh eine Entwicklung zu einem mehrdeutigen Terminus der Fugenlehre von vielfältig schillernder Bedeutung.

*

Exkurs: Daß die Reperkussion der Kirchentöne im letzten Drittel des 17. Jh. bereits als Angelegenheit von eher antiquarischem Interesse galt, geht aus mehreren Zeugnissen hervor. Zitiert sei die Ansicht von W. C. Printz, der keinen Zweifel daran läßt, daß er – im Gegensatz zu den „Alten" – den Dreiklang für weit wichtiger hält. Mit der Verdrängung der Kirchentöne durch das Dur-Moll-System ging die Basis verloren, auf der sich die regulative Bedeutung der Reperkussionen entwickelt hatte. Der Terminus wurde frei für eine aktuellere Verwendung:
Phrynis oder Satyrischer Componist I (Quedlinburg 1676), Cap. IX: Von der *Repercussion* sein zweyerley Meinungen... Die Alten sagen, *Repercussio* seye ein *Intervallum*, welches in dem *Modo*, dessen *Repercussio* es ist, offt *repetiret* und wiederholet wird... Die andere Meinung ist der jenigen, die zwar die offtere Wiederholung der genanten *Intervallen* billichen, aber dabey sprechen, daß die *Soni Triadis Harmonicae* des *Modi*, so gebraucht wird, zum öfftersten *Quantitate intrinseca longi* sollen gefunden und gehöret werden (f. D. iv).

*

IV. Terminus der Fugenlehre: (1) J. G. Walther war die vielfältige Verwendung des Terminus repercussio im 16. und 17. Jh. offenbar noch bewußt; dies geht aus der systematischen Zuordnung des Begriffes zur Moduslehre hervor. Walthers Definition lehnt sich an die von Printz gegebene an, verweist aber auch auf die der älteren Theorie entstammende Spezialbedeutung innerhalb der Fugenlehre, die bei ihm freilich einen neuen Inhalt erhält:

Praecepta der mus. Compos. (1708): *Repercussio* ist ein *Intervallum*, welches in dem *Modo* deßen *Repercussio* es ist, offt *repetiret* wird; oder, *Repercussio* ist nichts anders, denn eine umgekehrte Wiederholung des vorhergehenden *Intervalli*. Es hat aber *Repercussio* noch etwas sonderbahres auf sich, neml. sie ist das *Fundament der Fugen*, darum ein jeder auf dieselbe um so viel mehr Achtung zu geben hat (ed. Benary 163).

Die ausführliche Erläuterung dieses „etwas sonderbahren" folgt in einem eigenen Kap. *De Repercussione*, das unmittelbar vor dem Übergang von der Modus- zur Fugenlehre steht und von den Regeln der tonalen Beantwortung und ihrer Begründung aus der Moduslehre handelt.
Ob Walther als Urheber dieser Bedeutungseingrenzung anzusehen ist, bleibt fraglich. Von der Sache her wurzelt die tonale Beantwortung nicht in den als Reperkussionen bezeichneten Finalis-Tenor-Intervallbeziehungen der Kirchentöne, sondern im Gefüge authentischer und plagaler Modi mit seinen Quint- und Quartgattungen, das von alters her als Anschauungsmodell der Modi diente. Chr. Bernhard hatte die tonale Beantwortung demgemäß in seinem *Tract. compos. augmentatus* (um 1660) unter dem Titel *Von der Consociation derer Modorum* abgehandelt. Nur bei Beschränkung auf die authentischen Modi – mit Ausnahme des Phrygischen – ergibt sich eine völlige Kongruenz der Reperkussionen mit dem Quint-Quart-Gefüge der tonalen Beantwortung.

*

Exkurs: Eine solche Einschränkung des Modusbegriffs läßt sich etwa aus den einschlägigen Artikeln des BrossardL (1703) herauslesen (*Repercussio*; *Mode 1.*), führt dort jedoch nicht zu einer Übertragung auf die Fuge. Vielmehr integriert Brossard – und ihm folgend auch das RousseauL (1767) – das Reperkussionsintervall dem Dreiklang. Brossard interpretiert *Repercussio* (*Rebattement*) als die erforderliche häufige Wiederkehr der wesentlichen Töne des Dreiklangs (Grundton und Quinte); im Art. *Mode 1.* setzt er sogar Repercussio mit Dominante (→ *Dominante*..., Dominante II) gleich – Auffassungen, die Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) als „viel zu weitläuffig und allgemein" tadelt (367).

*

(2) Mattheson selbst versteht Repercussio einerseits generell als Nachahmung (bzw. Themaeinsatz) auf

einer anderen Stufe der Tonart – im Gegensatz zur bloßen Wiederholung (repetitio) oder Oktavbeantwortung:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Der Wiederschlag heisset repercussio, wenn eine Stimme der andern nicht in blosser Wiederholung derselben Klänge, sondern in verschiedenen, entweder höhern oder tiefern, mit einer Gleichförmigkeit antwortet, und kan solches auch in einer eintzigen Stimme geschehen (125).

Andererseits kennt Mattheson aber auch die prägnantere Bedeutung, die J. G. Walther dem Terminus zuweist (‚tonale Beantwortung in der Fuge'). Schließlich prägt er als Korrelat zu „Wiederschlag" den Terminus „Anschlag" für den ersten Themaeinsatz (*Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 154 f.) und stellt mit dem Begriffspaar Anschlag (propositio) – Wiederschlag (refractio seu reverberatio) eine Beziehung zur Rhetorik her (ibid. 134).
Es scheint demnach, daß bei der Übertragung des Begriffes repercussio auf das Wechselspiel einander imitierender Stimmen eine Rückbesinnung auf ältere Bedeutungen – etwa das Verhältnis von Schall und Echo, von Rede und Replik – mit im Spiele war. Für diese Annahme spricht auch, daß schon um 1600 Synonyme zu repercussio in Fugendefinitionen auftauchen:

Johannes Nucius, *Musices Poeticae*... (Neiße 1613), Cap. VII: Fugae nihil sunt aliud, quam ejusdem thematis per distinctos locos crebrae resultationes Pausarum interventu sibi succedentes (f. G').

Ohne die im Begriff der Reperkussion gebundenen Vorstellungen einer Intervallrelation und eines Schallphänomens (Widerhall, resultatio) voneinander zu trennen, läßt sich aus derartigen Definitionen schließen, daß schon für die Übertragung von repercussio auf die Fugenbeantwortung nicht allein das Intervall, sondern gleichzeitig auch das Schallphänomen als dominierende, für die spätere Rezeption des Terminus sogar vielfach als einzige inhaltlich determinierende Vorstellung wirkte. Aus diesem Umstand dürfte auch die Vieldeutigkeit des Terminus im 18. und 19. Jh. zu erklären sein. Selbst die Definition im WaltherL (1732) weist mit der Hervorhebung des Alternierens in diese Richtung:

Repercussio... also heisset dasjenige *intervallum*, welches in einer Fuge der *Dux* und *Comes*, dem *Modo* gemäß, gegen einander *formiren*... Weil nun diese zwey *intervalla* [sc. Quinte und Quarte], wenn noch mehr Stimmen darzu kommen, *alterniren*, so wird ein solcher *processus Repercussio*, oder der W i e d e r s c h l a g genennet (520 f.).

(3) Die Herkunft des von Walther beschriebenen Prozesses der Reperkussion aus der Moduslehre wird bei J. A. Scheibe bereits übergangen. Scheibe versteht Repercussio – neben Augmentatio und Contrapunctus duplex – als eine der „drey Figuren zur Auszierung der Fuge", bezieht den Begriff jedoch nicht mehr auf die Intervallordnung der tonalen Beantwortung, sondern auf die STIMMEINSATZFOLGE. Dabei tritt die Orientierung am Schallphänomen Widerhall klar zutage (vgl. F. Bacon, *Sylva Sylvarum sive Histor. Natural.*, Centuria III, Ffm. 1655, Cap. 124: *Voces repercussae, quas Echo vocant*...):

Compendium musices (um 1730), 7. Abschn.: Da die *Fugen* mit mehr als zwo Stimmen insgemein aber mit vier Stimmen gesezt werden, so entstehet ein gewißer *Process*, die Folge der Stimmen zu ordnen; dieser wird *Repercussio* genennet. Ich muß nemlich die Stimmen in einer besondern Ordnung auf gewiße Arth hintereinander eintreten laßen. Wenn also der *Discant* anfängt so bekommt der *Alt* den *Comitem*, der *Tenor* hebt wieder den *Ducem* an, und der *Bass* bekommt gleich wie der *Alt* den *Comitem*... (ed. Benary 45).

Im *Critischen Musicus* (Lpz. [2]1745) führt Scheibe dies näher aus und gibt dabei als Hauptregel:

In einer Fuge, sie sey nun vier- oder mehrstimmig, richtet sich doch allemal der Tenor nach dem Diskante: so, wie sich der Baß nach dem Alte richtet. Und so richtet sich hinwiederum der Diskant nach dem Tenor, und der Alt nach dem Basse (463).

Scheibe verschweigt, daß diese Vorschrift, die in Bachs vierstimmigen Fugen zumindest als Tendenz noch durchaus lebendig ist, auf das Verhältnis von authentischem und plagalem Modus zurückgeht; damit aber wird sie zur bloßen Doktrin, deren Sinn nicht mehr erkennbar bleibt.
Gelegentlich verwendet Scheibe Repercussio bereits im Sinne von DURCHFÜHRUNG (DER FUGE), so etwa, wenn er bei übervollständiger Exposition von einem „Anhang der Reperkußion" spricht (ibid. 466; → *Durchführen, Durchführung* I. (1) u. (2)). Repercussio bezeichnet also nicht allein die Folge der Stimmeinsätze sondern zugleich auch schon deren Resultat:

op. cit.: Sehen wir nun erstlich auf den Zusammenhang und auf die Harmonie der Sätze: so wird die erste Anmerkung der Verfolg der Repercußion, oder des Wiederschlages betreffen. Wenn der Hauptsatz, vermöge des Gefährten, durch alle Stimmen geführet ist: so soll derselbe in einer Stimme, in der er nämlich zuletzt nicht gewesen, wieder erscheinen, und zwar ohne einen neueingerückten Zwischensatz. Ist der Anfang der Fuge in einer Oberstimme gewesen: so muß auch dieser Anhang der Repercußion in selbiger geschehen (466).

(4) Marpurg folgt im wesentlichen der Bezeichnungsweise Scheibes und bestätigt die schon bei Mattheson unterlaufende „uneigentliche" Verwendung von Repercussio für den COMES:

Abh. v. d. Fuge ([Bln 1753/4] Lpz. [2]1806), 1. Hauptstück, § 14: Der Wiederschlag, lat. *repercussio*; so heißt die Ordnung, in der der Führer und der Gefährte in den verschiednen Stimmen sich wechselsweise hören lassen. Dieses Wort wird oft in uneigentlichem Verstande für den Gefährten gebraucht (11).

Auch mit der Übertragung vom Vorgang auf das Resultat folgt Marpurg der von Scheibe angebahnten Terminologie; im Anhang zum *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Bln 1760), Cap. VI, findet sich die Gleichsetzung „erste Repercußion oder Durchführung" (331).
Marpurgs Autorität bewirkte bis tief ins 19. Jh. hinein die Tradierung seiner Reperkussionsregeln, deren starrer Schematismus in eigentümlichem Widerspruch zu ihrer unpräzisen Terminologie steht (vgl. Albrechtsberger, *Sämtl. Schriften über Gb., Harmonielehre u. Tonsetzkunst*, hg. v. Seyfried, Wien [2]1837, II, 236 f.). Durch die von Marpurg selbst besorgte Übers. der *Abh. v. d. Fuge* (1756) fand diese Bezeich-

nungsweise auch Eingang in die frz. Musiktheorie (→ *Durchführen, Durchführung* I. (2)).

(5) Die konzentrierteste Formulierung des Inhalts der Reperkussionsregeln im Sinne Marpurgs vermittelt J. Adlung:

Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit (Erfurt 1758), § 45: Die Lehre von der Repercussion oder Widerschlage gehört in die Fugenlehre, wenn gesagt wird, wo und wie der Gefährte, (*comes*) dem Hauptsatze (welcher *dux* heisset) folgen solle, nach Beschaffenheit der Tonart (170).

Das Wo meint die STIMMFOLGE, das Wie den WECHSEL ZWISCHEN DUX UND COMES.

(6) A. B. Marx trennt diese beiden Prinzipien und ersetzt Repercussio durch die Begriffe STIMMORDNUNG und TONORDNUNG. Dazu vermerkt er in einer Fußnote:

Die Lehre v. d. mus. Kompos. II (Lpz. [3]1847): Die alte Lehre braucht für Stimmordnung, Tonordnung – und noch manche andre Verhältnisse den Namen Wiederschlag, *repercussio*. Wir ziehen dem vieldeutigen Worte die obigen sich so natürlich selbst erklärenden Benennungen vor (239).

(7) Einen anderen Weg wählt S. Dehn: er sucht den Terminus zu bewahren, indem er ihm eine neue, speziellere und vermeintlich eindeutige Bedeutung zuweist. Zum Unterschied von der Exposition der Fuge bezeichnet Dehn die SPÄTEREN DURCHFÜHRUNGEN der Fuge als Repercussionen (*Analysen dreier Fugen aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Clavier*, Lpz. 1858, 16). Damit erscheint die Vorstellung des Widerhalls, seit dem Mittelalter auf das Verhältnis Finalis – Tenor, seit ca. 1700 auf die Relation Dux – Comes bezogen, abermals auf eine weitere Dimension übertragen: die Fugenexposition findet ihren Widerhall in den späteren Durchführungen. Von Dehns Schülern übernahm u. a. B. Scholz diese Bezeichnungsweise, die jedoch in die Fugenlehre des 20. Jh. keinen Eingang mehr fand. Vom inneren Zusammenhang der Bauprinzipien einer Fuge mit den Modi vermittelt die neuere Fachterminologie nichts mehr.

V. Ohne Zusammenhang mit der Bedeutung von Repercussio innerhalb der Fugenlehre bezeichnet Marpurg die AUFWÄRTSFÜHRUNG DER SEXTE DES RAMEAUSCHEN QUINTSEXTAKKORDS in Rameaus Cadence irrégulière (S^6_5 – T) als „Zurückprallen (repercussio)“:

Abh. v. d. Fuge ([Bln 1753] Lpz. [2]1806) I, 4: Wegen der Sextquintenharmonie ... ist zu merken, daß darin nicht die Quinte, sondern die Sexte ... als dissonierend, und zwar als eine Art ursprünglicher Dissonanz betrachtet wird. Man läßt folglich die Quinte auf ihrer Stufe, und läßt vielmehr die Sexte eine Stufe heraufsteigen, um die verursachte Dissonanz aufzulösen. Dieses Verfahren heißt das Zurückprallen, (repercussio) weil die Sexte, nachdem sie mit der Quinte zusammengestoßen ist, und dadurch einen Mißlaut verursacht hat, zurück zu weichen verbunden ist; und da dies nicht abwärts geschehen kann, so steigt sie eine Stufe über sich (71).

Marpurgs Beschreibung des „unvollkommenen Tonschlusses“ (vgl. auch KochL (1802), Art. *Halbcadenz*; dort wird der Vorgang als „Zurückprellen“ – ohne lat. Äquivalent – beschrieben) stützt sich auf Rameaus *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) II, Cap. 7 (*De la Cadence irregulière*). Dieses Kap. arbeitete Rameau während des Druckes vollständig um; die Neufassung veröffentlichte er im Supplement des *Traité*. Um die irreguläre, aufwärts steigende Auflösung der Sexte verständlich zu machen, vergleicht Rameau dort die beiden Töne im Sekundabstand mit festen Körpern und beruft sich auf Gesetze der Mechanik: „Un corps dur venant à frapper sur un autre corps inébranlable, se réfléchit avec tout son mouvement“ (6 b). In Übertragung dieser Gesetzmäßigkeit des Abprallens auf die beiden Töne erscheint der untere von ihnen (die Quinte) als unbeweglich, der obere (die Sexte) nähert sich ihm, aus konsonantem Verhältnis in ein dissonantes tretend:

Ensuite la Consonance... [= die Quinte], qui paroit inébranlable, après avoir reçu le choc de la Dissonance... [der Sexte], l'oblige de retourner à... [zum gleichen Ton], d'où elle étoit partie: de sorte qu'il semble encore ici que la Dissonance se réfléchisse avec tout son mouvement, après avoir frappé sur la Consonance inébranlable (Suppl. 6 f., ed. Jacobi 468 f.).

Marpurg bietet eine knappe, aber stellenweise fast wörtliche Übersetzung dieser Darlegungen Rameaus. Sein eigener Anteil beschränkt sich überwiegend darauf, dem Phänomen einen Namen zu geben. Das von ihm gewählte „Zurückprallen“ trifft genau das Rameausche réfléchir und hat in lat. repercussio eine kaum weniger treffende Entsprechung. Dennoch erscheint es seltsam, daß Marpurg sich nicht scheute, den ohnehin vieldeutigen und im gleichen Buch bereits mehrfach anderweitig besetzten Terminus an dieser Stelle abermals, und zwar in einem völlig anderen Kontext, ins Spiel zu bringen. Eine gewisse Erklärung für dieses eigentümliche Verfahren liegt wohl in dem Umstand, daß die mus. Fachsprache um die Mitte des 18. Jh. längst das Deutsche war. Der beigefügte lat. Terminus bildete kaum mehr als einen Ausweis der Gelehrsamkeit. Nachfolger hat diese isolierte Verwendungsweise von repercussio offenbar nicht gefunden.

VI. Zu einer Neubelebung und Weiterentwicklung der in II. und III. behandelten Bedeutungen führte die Choral- und Notationsforschung des 19. Jh. Wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hat H. Riemann, z. T. gestützt auf Vorarbeiten Gerberts, Coussemakers und Schubigers. In Riemanns *Studien zur Gesch. d. Notenschrift* (Lpz. 1878) spielt die Frage der Repercussio (bzw. Repercussa) eine beträchtliche Rolle (u. a. S. 56, 86 f., 126 f., 133, 139, 163, 316). Riemann sah hier offenbar ein Phänomen, das seiner Tendenz, ältere Tonsysteme im Sinne der Dur-Moll-Tonalität zu interpretieren, eine Stütze bieten konnte. Gegenüber der Verwendung in den mittelalterlichen Traktaten kommt es bei Riemann im Gebrauch der einschlägigen Termini zu nicht unerheblichen Verschiebungen.

(1) Mit Repercussio bezeichnet Riemann nicht allein den Vorgang des Wiederholens bestimmter Töne, sondern auch DEN WIEDERHOLTEN TON SELBST:

op. cit.: Der 7. Ton hat bei der Finalis *g* die Repercussion *d'* und macht bald den Eindruck eines *g* Dur, bald eines auf der Quint schliessenden *c* Dur, welches letztere durchaus der Charakter des 8. Tones ist (mit der Finalis *g*, der Repercussion *c'* und dem Lieblingsanfange *g a c'* (87).

(2) Während „voces repercussae" (vgl. III. (3) u. (4)) im Mittelalter vorwiegend (wenn nicht ausschließlich) als Terminus der Neumenlehre dient, verwendet Riemann das daraus abgeleitete BEZEICHNUNGSFRAGMENT REPERCUSSA (sc. VOX) vorzugsweise in der Bedeutung TENOR EINER KIRCHENTONART; es findet in dieser Verwendungsweise durch das RiemannL (seit 1882) weite Verbreitung und verdrängt z. T. den alten, vom Schriftbild her, aber auch bei Mißachtung der Silbenquantitäten vielfach anderweitig besetzten Terminus Tenor. Unverkennbar Riemanns Handschrift trägt auch die Bevorzugung des Synon. „Dominante" für die so verstandene Repercussa (RiemannL [8]1919 u. ö.), die an Brossard (vgl. IV. (1) *Exkurs*) anknüpft.

(3) Als Konsequenz aus (1) und (2) ergibt sich a) eine zumindest partielle GLEICHSETZUNG VON REPERCUSSIO MIT REPERCUSSA, die von den früheren Auflagen des RiemannL (z. B. [3]1887) ausgehend weithin üblich wurde, und b) eine weitgehende VERNACHLÄSSIGUNG DER VORSTELLUNG EINES INTERVALLVERHÄLTNISSES, wie sie vom 11. bis zum 18. Jh. mit dem Begriff Repercussio verknüpft war, derjenigen Vorstellung also, welche die Übertragung des Terminus auf die Fuge erst verständlich werden läßt.

Lit.: H. RIEMANN, Studien z. Gesch. d. Notenschrift, Lpz. 1878; DERS., Gesch. d. Musiktheorie im 9.–19. Jh., Lpz. 1898; H. ABERT, Die Musikanschauung d. Mittelalters u. ihre Grundlagen, Halle/S. 1905; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Muziekgeschiedenis der Middeleeuwen I, Tilburg 1938, 127 ff.; H. OESCH, Guido v. Arezzo, Bern 1954; A. MANN, The Study of Fugue, London 1958, 49 f.; C. DAHLHAUS, Unters. zur Entstehung d. harmonischen Tonalität, Kassel usf. 1965; Art. Repercussio, RiemannL, Sachteil 1967; C. FLOROS, Universale Neumenkunde, Kassel usf. 1970, II, 40; M. HAAS, Byzantinische u. slavische Notationen (Paläographie d. Musik, hg. v. W. Arlt, Bd. I, Fasz. 2), Köln 1973; B. MEIER, Die Tonarten d. klass. Vokalpolyphonie, Utrecht 1974.

Peter Cahn, Frankfurt/M. 1981

Reprise / ripresa (vor 1600)

frz. bzw. ital. Subst. fem., Wiederaufnahme, Zurücknahme, von frz. reprendre bzw. ital. riprendere, wiederaufnehmen, zurücknehmen; frz. auch: reprinse (16.–17. Jh.); ital. u. latinisiert auch: represa (16. Jh.); span. represa; engl. reprise (auch: repryse, repryce, reprize, 16.–17. Jh.); dtsch. Reprise.

I. Das altfrz. Wort reprise findet sich im Zusammenhang mit der mus.-poetischen Technik der Trouvères im höfischen Lied des ausgehenden 12. und der 1. Hälfte des 13. Jh. in insgesamt fünf Quellenzeugnissen. (1) In nur einer Quelle ist die Bedeutung SCHLUSSSTROPHE EINES LYRISCHEN LAIS, SOFERN DIESE MELODISCHE UND TEXTLICH-METRISCHE BESTANDTEILE DER ERSTEN STROPHE WIEDERAUFNIMMT, überliefert. (2) In den anderen vier Belegen bezeichnet reprise die GELEITSTROPHE EINER CHANSON (frz. ‚envoi'), die die Chanson abschließt und formal eine ‚Wiederaufnahme sowohl der Melodie als auch der Reime der letzten Verse der vorhergehenden Ganzstrophe' darstellt.

II. (1) In der Poetik des ital. Trecento werden die ANFANGSVERSE DER BALLATA, die an deren Strophenschlüssen vollständig oder teilweise als REFRAIN ‚wiederaufgenommen' werden, represa bzw. reprisa genannt (Antonio da Tempo 1332). (2) Hierfür finden sich auch die SYNONYMEN TERMINI ‚RESPONSORIUM', ‚RESPONSUM' bzw. ‚RESPONSIVA' und ‚REBRUCHE'. (3) Von der Terminologie der Ballata beeinflußt, wird der ANFANGSVERS DES ROTONDELLO, der am Schluß desselben, oder manchmal als zweiter Vers des zweiten, dritten und letzten Teils refrainartig ‚wiederholt' wird, ebenfalls als represa bezeichnet (Gidino da Sommacampagna, nach 1380). Der Theorie des Cinquecento, die den Terminus auch auf die FROTTOLA bzw. BARZELLETTA überträgt, gilt das Wort ripresa in diesem Zusammenhang bereits als „nome antico" (A. S. Minturno 1563). Seither wird das Wort nicht mehr gebraucht. Erst infolge der Rezeption des von G. Grion 1869 hrsg. Poetiktraktats von Antonio da Tempo wird der mus.-metrische Terminus Ripresa im Hinblick auf die Ballata und die mit ihr verwandten Gattungen im literaturgeschichtlichen (G. Carducci 1876) und musikhistorischen Schrifttum (R. Schwartz 1886) allgemein wieder verwendet.

III. In den drei repräsentativen ital. Traktaten zur Tanzkunst aus dem 15. Jh. (Domenico da Piacenza 1416, Antonio Cornazano 1455 u. Guglielmo Ebreo 1463) bezeichnet ripresa (bzw. reprexa, represa) einen fundamentalen TANZSCHRITT (passo naturale), der nur genannt und in seiner rhythmischen Dauer präzisiert, nicht jedoch in seiner choreographischen Ausführung beschrieben oder von seiner Wortbedeutung her erklärt wird. (1) Seit der Mitte des 15. Jh. begegnet das frz. Wort reprise, ebenfalls ohne weitere Erklärung, als ein SCHRITT DER BASSE DANSE (*Basse dance de Bourgogne*... 1445). In zwei dem burgundischen Bereich entstammenden Quellen aus der 2. Hälfte des 15. Jh. (*Livre de Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, um 1470 u. *L'art et instruction de bien dancer*, gedruckt v. M. Toulouze gegen 1496), die offenbar auf einen gemeinsamen Archetypus zurückgehen, wird der fragliche Schritt unter der Bezeichnung ‚desmarche' behandelt und erstmals als ein RÜCKWÄRTSSCHRITT beschrieben. Daß es sich bei dem Ausdruck desmarche um eine synonyme Bezeichnung zu reprise handelt, belegt zum einen die Tatsache, daß der als desmarche bezeichnete Schritt in den choreographischen Tabulaturen mit der Abkürzung „r" symbolisiert wird. Zum andern thematisiert Robert Coplande 1521 in einer engl. verfaßten Abhandlung dieses Faktum ausdrücklich. (2) Im Laufe des 16. Jh. erfährt die Basse danse sowohl in Frankreich als auch in Italien vielfache und starke Umformungen unter dem Einfluß der „hohen Tänze", zumal der Gaillarde. Hiervon werden ebenfalls die traditionellen Schritte erfaßt, so daß reprise bzw. ripresa, nun gänzlich losgelöst von ihrem Etymon, auch ANDERE TANZTECHNISCHE AUSFÜHRUNGEN als den Rückwärtsschritt (Caroso 1581, Arbeau 1588 u. Negri 1604) bezeichnen.

IV. (1) Im Zusammenhang mit den Instrumentaltänzen des 16. Jh. findet sich die pluralische Satzbezeichnung *Le Riprese* erstmals 1536 in einer ital. Lautentabulatur (G. A. Casteliono, *Intabolatura de leuto*). Sie benennt dort UNMITTELBAR AN EINEN TANZSATZ ANGEHÄNGTE ODER AUF IHN FOLGENDE ERWEITERUNGEN DESSELBEN. (2) In der Folge (J. P. Paladino, *Tabulature de lutz*, 1549) emanzipieren sich diese Erweiterungen zu einem SELBSTÄNDIGEN SATZ DER INSTRUMENTALSUITE, DER EINEM IHM VORAUSGEHENDEN TANZSATZ NACHGEORDNET IST. (3) Es scheinen zwei unterschiedliche WORTERKLÄRUNGEN möglich: (a) die pluralische Bezeichnung *Le Riprese* charakterisiert die satztechnische Beschaffenheit der Tanzsatzerweiterungen, die sich als EIN- ODER MEHRFACHE VARIATIVE WIEDERAUFNAHME DER KADENZFORMEL erweisen; (b) die Bezeichnung läßt sich anhand einer HYPOTHETISCHEN MORPHOLOGIE des später als *Reprise* benannten Satzes erklären, nach der dieser ursprünglich dem Mittelteil der dreiteiligen Basse danse entstammt, der in einer mehr oder weniger VARIATIVEN WIEDERAUFNAHME DER VORAUSGEHENDEN BASSE DANSE im engeren Sinn bestanden hatte und von den Theoretikern ‚moitié' (Arena ca. 1528) oder ‚mediation' (Arbeau 1588) genannt worden ist. Auch unmittelbar nach der Herauslösung des Mittelteils aus der Binnenstruktur der Basse danse ist das mus. Material des von Arbeau als „retour de la basse dance" bezeichneten Satzes noch der Danse entnommen. Die Bezeichnungen ‚RECOUPE' (Attaingnant 1530) und ‚reprise' (Susato 1551) lassen sich nur in mus.-praktischen Quellen nachweisen, die bereits einen selbständigen Instrumentalsatz eigener Prägung überliefern. (4) In Verbindung mit einem Vortanz (z. B. Allemande) bezeichnet die Satzüberschrift *Reprinse* einen NACHTANZ.

I. Das altfrz. Wort reprise findet sich im Zusammenhang mit der mus.-poetischen Technik der Trouvères im höfischen Lied des ausgehenden 12. und der ersten Hälfte des 13. Jh. in insgesamt fünf Quellenzeugnissen.

(1) In nur einer Quelle ist die Bedeutung SCHLUSSSTROPHE EINES LYRISCHEN LAIS, SOFERN DIESE MELODISCHE UND TEXTLICH-METRISCHE BESTANDTEILE DER ERSTEN STROPHE WIEDERAUFNIMMT, überliefert.
Es handelt sich um einen Beleg aus dem zwischen 1195 und 1225 entstandenen Versroman *Galeran de Bretagne* des Trouvères Renaut. Der Held des Romans, Galeran, singt seiner Verlobten, Fresne, zur Harfe ein Lai vor, ein Liebeslied, das im weiteren Verlauf der Handlung eine wichtige Rolle spielen wird:

Ce lay destraint Fresne et point. / Car cil qui si doulcement chante / Au commencier d'Amours se vante, / Aprés la blasme, aprés la prise; / Plaine est de joye la reprise; / D'Amours y est tout le contrere: / Si est cruel, cy debonnaire, / Cil fait plourer

et cil fait rire [Dieses Lai verwirrt Fresne und sticht (ihr ins Herz). Denn der, der es so lieblich singt, rühmt sich zu Anfang der Liebe, hernach tadelt er sie, hernach preist er sie; voller Freude ist die ‚reprise'. Die Liebe ist darin ganz widersprüchlich: mal ist sie grausam, mal ist sie hold, den einen macht sie weinen, den andern lachen.] (ed. Foulet, der Jean Renart für den Autor hält [*Les classiques frç. du moyen âge* XXXVII], Paris 1925, 71, V. 2302–2309).

Renart beschreibt hier unverkennbar die Abfolge einiger inhaltlicher und formaler Merkmale eines lyrischen Lais des 13. Jh. Die Frage nach der Bedeutung des Wortes reprise im Hinblick auf die mus.-poetische Faktur des Lais beantwortet L. Foulet im Glossar seiner Ausg. des *Galeran*, indem er (möglicherweise im Anschluß an Wimmer, s. anschl. (2)) hierfür ‚refrain' angibt (so auch in der Folge FEW X [1962], 274b). Versteht man jedoch, wie (seit dem 13. Jh.) allgemein üblich, unter einem Refrain einen ‚sowohl in melodischer als auch in textlicher Hinsicht unverändert wiederaufgenommenen, mit den einzelnen Strophen eines Liedes alternierenden Abschnitt' (vgl. Chailley 630a), dann erweist sich Foulets Worterklärung als unhaltbar (vgl. Tobler-Lommatzsch VIII [1971], 943), weil nicht ein einziges lyrisches Lai aus dem 13. Jh. überliefert ist, das auch nur ansatzweise eine derartige Refraintechnik aufweist. Vielmehr ist eher das Gegenteil der Fall: gerade die kontinuierliche Abänderung des Strophenaufbaus ist ein Charakteristikum des Lais, so daß sich prinzipiell jede Strophe in ihrem formalen Aufbau (Melodik, Verszahl, Silbenzahlen und Reime betreffend) von den vorhergehenden unterscheidet. Diese Tatsache findet auch in der höfisch-gelehrten Parallelbezeichnung ‚descort' (von lat. discordia, d.i. die ‚Verschiedenheit' des strophischen Aufbaus) zu dem umgangsmäßigeren Begriff ‚lai' ihren terminologischen Reflex (vgl. Spanke 34).
Die Analyse freilich der dreizehn überlieferten Kompos. aus dem 13. Jh., die in den Quellen ausdrücklich als Lais bezeichnet werden und die A. Jeanroy, L. Brandin und P. Aubry 1901 in dem Band *Lais et descorts frç. du XIII[e] siècle* publiziert haben, zeigt, daß vier der Stücke (Nr. XVI, XVII, XXII [sowie dessen Kontrafaktur Nr. XXIX] u. XXVII) die Eigentümlichkeit aufweisen, daß ihre „letzte Strophe zur Form der ersten zurückkehrt" (Appel 230). Dies geschieht dergestalt, daß in der letzteren Strophe die Anfangsstrophe melodisch (meist übereinstimmend, z. T. aber auch variativ) wiederaufgegriffen wird und textlich-metrisch infolgedessen die Silbenzahlen und der Wechsel von männlichen und weiblichen Reimen übereinstimmen, während die Reime selbst nur teilweise identisch sind und eine vollständige textliche Übereinstimmung (wie im Falle eines regelrechten Refrains) nie besteht. Diese Besonderheit, im 13. Jh. eher die Ausnahme, wird beim Lai des 14. Jh. (nun um die Übereinstimmung auch der Reime intensiviert) zur Regel (so z. B. bei Guillaume de Machaut, Eustache Deschamps, Jean Froissart u. a.). Es lag nahe, daß man diese ‚Wiederaufnahme formaler Strukturen und Substanzen der Anfangsstrophe in der Schlußstrophe', deren Funktion es war, auf den bevorstehenden Abschluß des Lais auch rein klanglich vorzubereiten und die Kompos. formal abzurunden, als reprise bezeichnet hat.
Die von Tobler-Lommatzsch (loc. cit.) ersatzweise anstelle von ‚refrain' angebotene Bedeutung ‚Geleitstrophe' erweist sich als ebenso „unwahrscheinlich" wie ‚refrain', da, im Gegensatz zum Lai des 14. Jh., die Schlußstrophe im Lai des 13. Jh. noch nicht die widmungsartigen Züge eines ‚envoi' trägt, das überdies formal an die zweite Hälfte der letzten Ganzstrophe und nicht, wie hier der Fall, an die erste Strophe anknüpft (vgl. unten (2)).

(2) In den anderen vier Quellenbelegen bezeichnet reprise die Geleitstrophe einer Chanson (frz. ‚envoi'), die die Chanson abschließt und formal eine ‚Wiederaufnahme sowohl der Melodie als auch der Reime der letzten Verse der vorhergehenden Ganzstrophe' darstellt:
Gautier de Dargies (pikardischer Trouvère), Chanson „*Humilités et franchise*" (1. Viertel 13. Jh.), Geleit: Demoisele, vous orrez / Ma chançon, dont la reprise / Est vostre: bien l'ai aprise (Mein Fräulein, Sie werden mein Lied hören, dessen Geleit Ihnen zugeeignet ist: ich habe es gut gelernt) (ed. Huet in: *Chansons et descorts de Gautier de Dargies* [Société des anciens textes frç.], Paris 1912, 14, 46ff.);
Huon de Méry, *Li tornoiemenz Antecrit* (entstanden wenig nach 1234 in Paris): Ja estoit li ciex estelez, / Quant les tables ostées furent. / Cil juglēor en piéz s'esturent, / S'ont vielles et harpes prises: / Chançons, laiz, vers, [sons] et reprises / Et de geste chanté nos ont (Schon war der Himmel gestirnt, als die Tische weggestellt wurden. Die Spielleute stellten sich auf und haben sich Fiedeln und Harfen genommen: Lieder, Lais, Verse, [Weisen] und Geleite, und von Heldentaten haben sie uns gesungen) (hg. v. Wimmer [*Ausg. u. Abh. aus d. Gebiete d. roman. Philol.* LXXVI], Marburg 1888, 45a, 480–485);
Gautier d'Epinal (lothringischer Ritter), Chanson *Quant voi yver et froidure aparoir* (2. Viertel 13. Jh.), zweites Geleit: Mon bon seignor de Bar, en ma reprise / Dites, chançons, que de tot son pooir / Maintaigne Amor, qu'ensi porra valoir / Plus que nus hom, se il bien l'aime et prise [Meinem guten Herrn von Bar, rate, mein Lied, in meinem Geleit, mit aller Kraft Amor zu halten, denn auf diese Weise wird er Wertschätzung erlangen wie kein anderer Mann, der das Gute liebt und ergreift] (hg. v. Lindelöf u. Wallensköld in: *Les chansons de Gautier d'Épinal*, [*Mémoires de la société néophilologique de Helsingfors* III] [1901] Neuaufl. Helsinki 1963, 293);
Guibert Kaukesel (artesischer Trouvère), „*Fins cuers enamourés*" (Mitte 13. Jh.), letzte Strophe: Jehan Erart, chantés / Mon chant, si vous agrée, / Boutillier, présentés / Vous est, si soit loée! / Ma cançons la reprise / Ai à Drogon tramise [Jehan Erart, Sie singen meinen Gesang, wenn es Ihnen beliebt, Boutillier, Ihnen wird er dargebracht, falls er gelobt wird! Das Geleit meines Liedes habe ich Drogon gesandt] (ed. Dinaux in: *Trouvères, jongleurs et ménéstrels du Nord de la France et du Midi de la Belgique*, Vol. III: *Les trouvères artésiens*, Paris u. Valenciennes 1843, 236; neue Textanordnung vom Verf.).

In der älteren Lit. zu diesen Quellenbelegen ist der Wortsinn von reprise im Hinblick auf die mus.-poetische Faktur der höfischen Chanson des 13. Jh. häufig mit ‚refrain' angegeben worden: Wimmer bietet (1888) im Glossar zu Huon de Méry als erster diese Bedeutung, und möglicherweise ihm folgen hierin Lindelöf u. Wallensköld (1909) zu Gautier d'Épinal und FEW X (1962, 274b) zu Gautier de Dargies. Ebenso wie im Zusammenhang mit dem Lai des 13. Jh. gibt aber die Bedeutung ‚Refrain' für die Chanson des gleichen Zeitraums überhaupt keinen Sinn, da sie keinerlei Refrain kennt (vgl. u. a. Dragonetti 305). Huet thematisiert 1912 diesen Sachverhalt: „Le sens de *reprise* auquel on songe d'abord est ‚refrain', mais justement la chanson n'a pas de refrain. M. Jeanroy propose ‚mélodie', la mélodie se répétant à chaque couplet" (66, VI 47–48). Jeanroy hat offenbar seinen Bedeutungsvorschlag mündlich gegenüber Huet geäußert, und dieser scheint von jenem Vorschlag nicht ganz überzeugt gewesen zu sein, wie im Glossar das der Angabe ‚mélodie' hinzugefügte Fragezeichen vermuten läßt. Tatsächlich kommt die Bedeutung ‚Melodie', insbes. ohne weitere präzisierende verbale Beifügung, kaum

in Frage. Als Hauptargument spricht dagegen die geringe Repräsentanz des Wortes reprise im Altfrz. Würde nämlich reprise beim Strophenlied wirklich ‚die sich in jeder Strophe wiederholende Melodie' bezeichnen, so wäre es schwer verständlich, daß dieser so zentrale Befund in nur insgesamt drei Wortbelegen (in Frage kämen Gautier de Dargies, Huon de Méry, Guibert Kaukesel) präsent wäre. Hinzu käme die etwas abwegige Tatsache, daß Gautier de Dargies seinem Fräulein nur die Melodie seiner Chanson, nicht aber deren Text, widmete und Guibert Kaukesel dem Widmungsträger Drogon nur die Melodie seines Liedes, nicht aber dessen Worte, schickte (was Dragonetti, loc. cit., für durchaus möglich hält). Bereits 1917 ist Långfors in einer Rezension des von Huet hg. Buches dieser von Jeanroy ins Leben gerufenen Spekulation entgegengetreten und zu der einzig überzeugenden Erklärung der Wortbedeutung gelangt: „M. Huet traduit dubitativement par ‚mélodie'. N'est-ce pas plutôt ‚envoi', l'envoi étant la reprise (des rimes et de la mélodie) des derniers vers du couplet précédent? Le sens serait alors: ‚La chanson dont l'envoi vous est dédié…'" (609f.). Die von Långfors vorgeschlagene Bedeutung ‚Geleitstrophe einer Chanson', die deshalb als reprise bezeichnet wird, weil sie eine ‚Wiederaufnahme sowohl der Melodie als auch der Reime der letzten Verse der vorhergehenden Strophe' darstellt, hat sich in jüngster Zeit durchgesetzt (Dragonetti 304ff. u. Tobler-Lommatzsch VIII [1971], 943).

Unter einem Geleit bzw. einer Geleitstrophe versteht man im Hinblick auf die altfrz. Trouvèrelyrik eine verkürzte Strophe, die einem strophischen Gedicht, vorab der Chanson, als Abschluß angehängt wird und häufig eine Widmung an eine (meist ferne) Person oder ähnliches enthält. In manchen Fällen hat eine Chanson am Schluß zwei kurze Geleitstrophen, sehr selten sogar drei. In der Regel umfaßt das Geleit ungefähr die halbe Verszahl der betreffenden Strophenart (also bei einer achtzeiligen Strophe um die vier, bei einer zehnzeiligen etwa fünf Verse) und entspricht dann dem zweiten Teil der letzten ganzen Strophe sowohl melodisch als auch nach Verszahl und Reimstellung (vgl. Suchier 1963, 183f.). Dieser ‚melodischen und poetisch-metrischen Wiederaufnahme des unmittelbar zuvor Erklungenen' dürfte die Geleitstrophe in der Sprache der nordfrz. Trouvères des ausgehenden 12. u. des 13. Jh. die Bezeichnung reprise verdanken (z.B.: Strophe: ababaabb, reprise: aabb; Strophe: ababbaab, reprise: baab; Strophe: abbaacca, reprise: cca). Während das Wort reprise sich auf den rein formalen Aspekt der Anhangsstrophe bezieht, kennzeichnet der seit 1392 nachweisbare und in der Folge gebräuchliche Begriff ‚envoi' (Eustache Deschamps, *L'art der dictier et de fere chançons, balades, virelais et rondeaulx…*, *Oeuvres complètes*, ed. Raynaud, Vol. VII, Paris 1891, 278: „ladicte balade a *envoy*") deren inhaltliche Funktion, nämlich die des widmungshaften Geleits, das häufig nach dem Schema „Chançon, a ma dame t'*envoi*" (vgl. Dragonetti 316) gebildet ist.

*

Exkurs: Wahrscheinlich ist der nordfrz. Begriff reprise unmittelbar in Anlehnung an den prov. Ausdruck ‚tornada' gebildet worden, der seit der 2. Hälfte des 12. Jh. im Sinne des oben beschriebenen Geleits die verkürzte, eine Widmung beinhaltende Abschlußstrophe vor allem der canso bezeichnet. Das dem Begriff zugrundeliegende Verb ‚tornar' bedeutet in diesem Zusammenhang ‚wiederkehren' (vgl. Raynouard 1817, 163 u. Jeanroy 1934, 93) und nicht, wie de Bartholomaeis 1907 (S. 449) vorgeschlagen hat, das ‚Zusammenrollen' des Pergaments' nachdem es mit dem Gedicht beschrieben war, damit danach die Widmung auf die Außenseite der Rolle geschrieben und diese versandt werden konnte, oder aber das sich einer Person ‚Zuwenden'. Diese Versuche, inhaltliche Aspekte zu konstruieren und sie dem unmittelbar einleuchtenden formalen vorzuziehen, sind nicht nur deshalb abzulehnen, weil für das ‚Zusammenrollen' im Prov. das Verb ‚rollar', für das sich jemandem ‚Zuwenden' ‚endresar' zur Verfügung gestanden hätten (Appel 1915, S. CXVIII), sondern auch deshalb, weil selbst noch im späteren Altfrz. die formale Sichtweise sich als die chronologisch primäre erweist. Bei der Behandlung des mus. Ursprungs der tornada stellt Spanke 1940 folgende Hypothese auf: „Strophenlieder wurden bekanntlich oft auch rein instrumental vorgetragen, und zwar, wie wir annehmen müssen, durch wiederholtes Spielen der Strophenmelodie. Wenn der Vortrag zu Ende war, wurde dies den Hörern dadurch kenntlich gemacht, daß man die letzten Takte der Strophenmelodie zweimal oder dreimal spielte… Dieses eigentlich rein musikalische Finale drückt sich im Textlichen durch eine ursprünglich wörtliche Wiederholung der letzten Verse der letzten Strophe aus, meist mit leichter Variation, die (wegen der Kürzung) der Sinn erforderte… Man empfand früh die Ärmlichkeit dieser Technik und unterlegte den Schlußzeilen einen e i g e n e n Text…; wenn in diesem Anhängsel die Widmung an eine (meist entfernte) Person ausgedrückt wurde, war die Tornada ein Envoi" (22f.). Dragonetti faßt 1960 diese Hypothese zusammen und fügt ihr eine Folgerung hinzu: „Cette *tornada* (sc. die rein instrumental entstandene) se transforme en *envoi* à partir du moment où l'on associe à la *reprise* mélodique un texte qui n'est pas un refrain" (304f.). Demnach könnte altfrz. reprise (‚Wiederaufnahme') sowohl der Sache als auch dem Wortsinn nach durchaus eine analoge Bildung zu prov. tornada (‚Wiederkehr') sein. Während Raynouard das Wort tornada aus der Zeile „Ab tal copla que sia ses tornada" („Mit einer solchen Strophe, die ohne Geleit bleibt") der canso *Totz hom deu far* des Cerveri de Girone (2. Hälfte 13. Jh.) mit ‚ritournelle, refrain' (loc. cit.) ungenau übersetzt, überträgt Bartsch im Glossar seines *Prov. Lesebuchs*, Elberfeld 1855, dieselbe Stelle mit ‚Geleit' (85:14; so auch Levy, s.v. *tornada*). In der Poetik der ersten Prosafassung der *Leys d'Amors* (Toulouse gegen 1341; ed. Appel, *Prov. Chrestomathie*, Lpz. [6]1930) findet sich eine sehr ausführliche Beschreibung der poetischen Verfertigung einer tornada: „Item, en aysso que dizem que cascuna tornada deu esser del compas de la meytat de la derriera cobla vas la fi, deu esser del compas e de l'acordansa, encaras que'l dictatz haia acordansa…" (197, 24–27: „Item, wenn wir hier sagen, daß jedes Geleit der Form nach wie die Hälfte der letzten Strophe gegen das Ende sein soll, [dann] soll es der Form und des Reimes nach sein, vorausgesetzt daß das Gedicht sich reimt…").

*

Lit.: M. Raynouard, Choix des poésies originales des troubadours II, Paris 1817, 163; ders., Lexique roman ou dict. de la langue des troubadours, Vol. V, Paris 1844; C. Appel, Vom Descort, Zf. f. roman. Philol. XI (1887); ders., Bernart v. Ventadorn, Halle a.S. 1915; A. Jeanroy, L. Brandin, P. Aubry, Lais et descort frç. du XIII[e] siècle, Paris 1901; V. de Bartholomaeis, Du rôle et des origines de la tornade, in: Annales du Midi XIX (1907); L. Foulet, Marie de France et la Légende de Tristan, Zs. f. roman. Philol. XXXII (1908), insbes. 263–269; A. Långfors, Rezension von G. Huet, Chansons et descorts de Gautier de Dargies (1912), in: Romania XLIV (1915–1917), 608 bis 611; E. Levy, Prov. Supplement-Wb., Bd. VIII, Lpz. 1924; A. Jeanroy, La poésie lyrique des troubadours II, Toulouse u. Paris 1934, 93; H. Spanke, Sequenz u. Lai, Studi medievali XI (1938); ders., Unters. über d. Ursprünge d. roman. Minnesangs, II. Teil: Marcabrustudien, Göttingen 1940; R. Dragonetti, La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale, Brügge 1960, insbes. 304ff.; W. v. Wartburg, Frz. etymol. Wb., Bd. X, Basel 1962; W. Suchier, Frz. Verslehre auf hist. Grundlage (Slg. kurzer Lehrb. d. roman. Sprachen u. Lit. XIV), Tübingen [4]1963; J. Chailley, Art. Refrain, Dict. des lettres frç., Le moyen âge, Paris 1964; I.-M. Cluzel, Art. Tornada, ibid.; J. Maillard, Art. Lai, ibid.; J. Salvat, Art. Leys d'Amors, ibid.; A. Tobler, E. Lommatzsch, Altfrz. Wb., Bd. VIII, Wiesbaden 1971.

II. (1) In der Poetik des ital. Trecento werden die ANFANGSVERSE DER BALLATA, die an deren Strophenschlüssen vollständig oder teilweise als REFRAIN „wiederaufgenommen" werden, represa bzw. reprisa genannt. Mit dieser Bedeutung erscheint das ital. Wort represa zum ersten Mal im Jahre 1332 in der lat. verfaßten *Summa artis rithimici dictaminis* des Metrikers Antonio da Tempo. Die Ballata ist ein Tanzlied („ballatae cantantur et coreizantur") mit amourös-frivolem, teilweise aber auch moralisch-ernsthaftem Inhalt („ballatae, quia fiunt ut plurimum gratia amoris venerei; et aliquando in ipsis apponuntur per rithimantes verba moralia et notabilia"); ihre Form wird als vierteilig beschrieben. Ihr ‚erster Teil' („prima pars") wird „vulgariter" represa genannt:

De ballatis: ...Secundum sciendum est, quod ballata quaelibet dividitur in quatuor partes, scilicet quia prima pars est repilogatio quae vulgariter appellatur *represa*, quod idem est dicere quam repilogatio sive repetitio. Secunda pars appellatur prima mutatio, tertia pars appellatur secunda mutatio... Vulgariter tamen appellantur pedes. Quarta et ultima pars appellatur volta, quae habet eandem sonoritatem in cantu, quam habet repilogatio sive represa. Vocatur autem prima pars ideo repilogatio, quia de consuetudine approbata a tanto tempore, citra cuius non extat memoria, est quod statim finito cantu alterius voltae vel omnium verborum alicuius ballatae cantores reasumunt et repilogant ac repetunt primam partem in cantu et ipsam iterate cantant (ed. Grion unter dem Titel *Delle rime volgari trattato* [*Collezione di opere inedite o rare*, Vol. L], Bologna 1869, 117).

Nach Antonio da Tempo wird der erste Teil der Ballata deshalb als represa bezeichnet, weil die Sänger, nachdem der gesamte Text irgendeiner Ballata gesungen worden ist, einem, wie es heißt, seit Menschengedenken geübten Brauch zufolge, deren ersten Teil singend ‚wiederaufnehmen' und ‚wiederholen' und ihn auf diese Weise ein zweites Mal singen. Die wichtigste formale Funktion dieses Anfangsteils konnte wohl deshalb zu seiner Bezeichnung werden, weil er von vornherein als ein ‚wiederaufzunehmender bzw. zu wiederholender Teil' bestimmt war.
Als lat. Entsprechungen zum ital. Wort represa (auch: reprisa, *op. cit.* 172) bzw. zu dessen Grundverb reprendere nennt Antonio da Tempo repilogatio bzw. repilogare, repetitio bzw. repetere sowie reasumere. Lediglich repetere, ‚wiederholen', ist eindeutig ein Wort des klass. Lat. Die beiden anderen Vokabeln erweisen sich als das Volgare vorbereitende oder als womöglich bereits ihm entstammende Wörter. Reasumere (re-ad-sumere), ital. riassùmere, bedeutet ‚wiederaufnehmen'. Für repilogare bietet sich hypothetisch re-epilogare, ital. riepilogare, und re-pil(i)are, ital. ripigliare, an. Einerseits leuchtet die Ableitung re-epilogare phonetisch ein, aber ihre mögliche Bedeutung, nämlich ‚in epilogischer Absicht (gleichsam als Zusammenfassung des Gesagten) wiederaufnehmen', erscheint ein wenig gewaltsam bzw. weithergeholt. Andererseits widersetzt sich repil(i)are bzw. ripigliare einer reibungslosen lautlichen Ableitung, würde aber seiner Bedeutung ‚wiederaufnehmen' wegen, sehr gut in das Gesamtbild passen. Es ist nicht auszuschließen, daß in repilogare sich beide möglichen Herleitungen bedeutungsmäßig ergänzen und durchdringen.
Analog zu den „pedes", die „vulgariter" eigentlich piedi heißen müßten, könnte da Tempo mit represa möglicherweise auch eine zur ital. Wortform homonyme latinisierte Vokabel intendieren. Es ist dies jedoch unerheblich, da vergleichbare Unentschiedenheiten der sprachlichen Zuordnung geradezu ein Charakteristikum des Volgare im Due- und Trecento sind.

Die Ballata, in der älteren Lit. zuweilen auch canzone a ballo genannt, taucht in Italien zum ersten Mal um die Mitte des 13. Jh. in Bologna und Florenz auf und wird in der Folge als literar.-mus. Kunstform vor allem von den Dichtern des *dolce stil novo* und von Petrarca gepflegt und vervollkommnet. Einer Beschreibung des Giovanni del Virgilio in der III. Epistel seines Versepos *Diaffonus* (ca. 1314; ed. Carrara, in: Atti e Mem. R. Deputazione St. Patria Prov. Romagna IV, 15 [1925]) zufolge wird die Ballata-Strophe (im folgenden in der Terminologie Antonio da Tempos) mit der prima pars, der represa, eröffnet. Diese von einem Vorsänger gesungenen Anfangsverse werden unmittelbar darauf vom Chor wiederholt, der dabei eine ganze Kreisbewegung ausführt. Daran schließt der Vorsänger mit der secunda pars an, prima mutatio bzw. primo piede genannt, während der alle eine halbe Kreisbewegung in die entgegengesetzte Richtung tanzen. Es folgt die tertia pars, als secunda mutatio oder secondo piede bezeichnet, mit halber Kreisbewegung in die andere Richtung. Weiter folgt, immer noch vom Vorsänger vorgetragen, die auf die Melodie der represa, jedoch mit neuem Text, gesungene quarta pars bzw. volta („quae habet eandem sonoritatem in cantu, quam habet repilogatio sive represa", s. oben), während der die Tänzer einen ganzen Kreis abschreiten. Dieser letzte Teil der vom Sänger vorgetragenen Strophe – nur er beherrscht sie in der Regel auswendig – schließt mit dem Anfangsreim der represa und signalisiert auch dadurch dem Tänzerchor, daß der Augenblick zur gemeinsamen ‚Wiederaufnahme' der Anfangsverse gekommen ist, die von mehreren Personen leicht auswendig behalten werden können. Nach der represa des Chors fährt der Vorsänger mit der zweiten Strophe fort, nach deren Beendigung erneut die represa usw. folgt (vgl. Marrocco 1959, 32f. u. Spongano 1966, 29f.).

In den neueren ital. Verslehren wird die represa häufig als ‚ritornello' (so z.B. Spongano loc. cit.) angesprochen. Im Gegensatz hierzu bezeichnet Antonio da Tempo jedoch die volta als ‚retornellus' („volta sive retornellus", 134). Der Terminus retornellus bezieht sich im Trecento offenbar nur auf die ‚Wiederkehr von Melodischem', während mit „repilogatio sive represa" (s. oben) die ‚Wiederaufnahme von Textlichem und Melodischem' angesprochen wird.
In Anlehnung an Antonio da Tempo beschreibt Gidino da Sommacampagna nach 1380 die Ballata und ihre Formteile in seinem ital. verfaßten *Trattato de li rithimi volgari*. Der ‚erste Teil der Ballata' heiße deshalb represa, weil der Sänger, sobald die Volta einer Strophe verklungen sei, jenen unverzüglich ‚wiederaufnehme' („reassume"):

Item nota che zaschaduna canzone [sc. a ballo] o sia ballata se divide in quatro parte: videlicet ne la prima parte, la quale ee appellada resposa, o sia represa (70) ... Item nota che la ditta prima parte de la ballata o sia canzone ee appellada represa o sia resposa, per caxone che cossì tosto come ee compinto de cantare la volta de una stancia de la ditta ballata o sia canzone, incontenente lo cantatore reassume, e canta ancora la ditta prima parte de la ballata, o sia canzone (ed. Giulari als *Trattato dei ritmi volgari* [*Scelta di curiosità letterarie inedite o rare* CV], Bologna 1870, 71f.).

Während Gidino da Sommacampagna als synonyme Vokabel zu represa ‚resposa' angibt, die er im weiteren Verlauf seines Traktats jedoch selten und nur in der Formel „represa o sia resposa" verwendet, wiederholt Francesco Baratella 1447 in seinem *Compendio dell'arte ritmica* die von Antonio da Tempo exponierten sinngleichen Begriffe unter Hinzufügung des Wortes ‚replicatione' (von ‚replicare', wiederholen):

De balatis in arte: ...La prima parte [sc. de la balata magna ouer granda] son versi quatro. Se dice Repilogatione, ouer replicatione, ouer represa, ouer repetitione... (ed. Grion im Anschluß an den Traktat von Antonio da Tempo, *op. cit.* 188).

Pirotta führt im Art. *Ballata* in MGG I (1949–51) über die Bezeichnung der ‚Anfangsverse der Ballata' als represa aus: „Ihr [sc. der Ballata] charakteristischer Bestandteil ist eine zum Tanz auffordernde oder ihn ankündigende Gruppe von Versen, die zu Beginn von einem Einzelsänger, dem Vortänzer oder der Vortänzerin, gesungen wurde. Da diese Verse sofort vom ganzen Chor wiederholt zu werden pflegten, nannte man sie *ripresa* (lat. *responsum* und *recantus*); so werden sie in den Metrik-Traktaten bezeichnet" (1157). Ganz abgesehen davon, daß sich der Terminus ‚recantus' nicht in den die Ballata betreffenden Traktaten des Trecento nachweisen läßt, steht die Worterklärung Pirottas, die für sich genommen durchaus nicht abwegig zu sein scheint, in offenem Widerspruch zu den Theoretikeraussagen des Trecento. Wie oben ausgeführt, machen diese nicht die unmittelbare Wiederholung der Anfangsverse der Ballata zu Beginn der Ballata durch den Chor (diese ist nicht einmal bezeugt, sondern lediglich wahrscheinlich), sondern deren ‚Wiederaufnahme' am Schluß der Ballatastrophe für deren Benennung verantwortlich. Es mag in diesem Zusammenhang die Vermutung ausgesprochen werden, daß das Wort represa (‚Wiederaufnahme') eher eine ‚Wiederholung nach einem längeren zeitlichen Abstand', repetitione (‚Wiederholung') hingegen eine ‚unmittelbare Wiederholung' zu bezeichnen scheint.

(2) Hierfür finden sich auch SYNONYME TERMINI. Dante Alighieri gebraucht in seinem zwischen 1303 und 1305 entstandenen Traktat *De vulgari eloquentia* für die ‚als Refrain wiederkehrenden Anfangsverse der Ballata' den lat. Begriff ‚RESPONSORIUM'. Dies geht indirekt aus einer Textstelle hervor, in der er die Canzone als ein Gedicht „gleicher Strophen ohne responsorium" bezeichnet:

II, VIII, 8: Dicimus ergo quod cantio... est equalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica coniungatio... (ed. Marigo, Florenz 1938, 238, 41–44).

Was Dante für die Canzone verneint, darf positiv für die Ballata gelten, denn daß der Begriff ‚responsorium' vor allem auf die Ballata zu beziehen ist, belegt eine andere Stelle des Werkes (II, III, 5: „cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt: indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt" [182–184, 17–19]), in der er der Canzone vollkommene literar. Autonomie zuspricht, im Gegensatz zur Ballata, die erst durch die Tänzer, die sie hervorbringen, zu dem wird, was sie ist.

*

Exkurs: Ob freilich aus der Passage, in der Dante die Canzone als eine „tragische Zusammenfügung" bezeichnet, geschlossen werden darf, daß dem Refrain, als dem hervorstechendsten Element der Ballata, eine „Konnotation des komischen Stils" (Pazzaglia 1973) zukomme, muß dahingestellt bleiben. Schon sehr viel mehr überzeugt die von Mari 1901 ausgesprochene Feststellung, daß ‚responsorium' ein Begriff aus der Praxis der katholischen Meßliturgie sei, was erkläre, weshalb er sich ebenfalls in anderen roman. Sprachen findet. Daß der Terminus ‚responsorium' aus der liturgischen Sphäre möglicherweise nicht ganz genau dem ital. Ausdruck ripresa entspreche, hält Mari im gegebenen Zusammenhang für unerheblich, obgleich er andererseits nicht einmal eine Verwechslung mit dem Terminus antiphona auszuschließen vermag, der gleichbedeutend mit repilogatio sei (73 f.). Wahrscheinlich lehnt Dante sich jedoch unmittelbar an die prov. Dichtungsterminologie an, so wie diese – wenngleich fast vier Jahrzehnte später als bei Dante – in der Poetik der ersten Prosafassung der *Leys d'Amors* (Toulouse gegen 1341; ed. Appel, *Prov. Chrestomathie*, Lpz. [6]1930) überliefert ist, zweifellos aber schon erheblich früher ausgebildet gewesen war. Im Prov. wird der erste ‚Theil (Anfangsverse) des Tanzliedes' (Levy, s. v. Respos), nämlich als ‚respos' bezeichnet. „Dansa es us dictatz gracios que conte un refranh, so es un *respos*, solamen e tres coblas semblans en la fi al *respos* en compas et en acordansa. E la tornada deu esser semblans al respos... E·l *respos* deu esser del compas de meja cobla, o quaysh ..." (*op. cit.*, 124, 51 ff.; Die dansa ist ein anmutiges Gedicht, das einen Refrain hat, das ist ein „respos", und nur drei Strophen, die an ihrem Ende in Umfang und Reim dem ‚respos' gleichen. Und die tornada [ital. in diesem Zusammenhang: volta] muß dem „respos" gleichen... Und der „respos" muß im Umfang eine halbe Strophe sein oder ungefähr...). Es läßt sich nicht entscheiden, ob das Prov. seinerseits sich an die allgemeinsprachliche Bedeutung des Wortes respos (‚Antwort') anschließt, wobei der Chorrefrain als ‚Antwort' auf den Solovortrag des Vorsängers aufgefaßt worden wäre, oder ob es, wie Mari annimmt, sich auf den Terminus ‚responsorium' der Meßliturgie bezieht.

Lit.: G. MARI, Ritmo lat. e terminologia ritmica medievale, Studi di filol. romanza VIII (1901), 73 f.; E. LEVY, Prov. Supplement-Wb., Bd. VII, Lpz. 1915; M. PAZZAGLIA, Il verso e l'arte della canzone del De vulgari eloquentia, Florenz 1967, 194 f.; DERS., Art. ripresa, Encicl. Dantesca, Vol. IV, Rom 1973.

*

Eine möglicherweise im Anschluß an Dante entstandene Gruppe von lat. Traktaten des 14. Jh., die über die *ars poetica vulgaris* handeln, ist sachlich wie terminologisch durch ein dünnes Band von Gemeinsamkeiten untereinander verbunden. Zwar hat man, wie Debenedetti (1906–07, 64) ausführt, im ital. Trecento über die Dichtungstheorie in der Umgangssprache eher accidentaliter denn magistraliter gehandelt, doch fällt auf, daß in den folgenden Traktaten, die sämtlich die Begriffe ‚RESPONSUM' bzw. ‚RESPONSIVA' verwenden, die Termini ‚represa', ‚repetitione' und ‚repilogatione' nicht vorkommen.

Wenn in den *Documenti d'Amore* des Francesco da Barberino (1310) das Wort ‚responsum' für ‚die als Refrain gebrauchten Anfangsverse der Ballata' auftritt, so kann zu Dantes Begriff ‚responsorium' eine zumindest lose lexikalische Verbindung konstatiert werden:

Istud addere et mutare non est novorum sed sequi ballate vero dummodo responsum concordet cum volta et duo pedes invicem vel tres quod raro fit nisi sint multum breves sufficit (ed. Egidi, Vol. II, Rom 1912, 262).

Auch in dem Kommentar *De variis inveniendi et rimandi modis* (ca. 1310) desselben Autors begegnet der Terminus ‚responsum':

Ecce ergo Juuenis quidam amore licito quamdam dominam diligebat cui placeret uoluit in eius laudes inducere super quadam sua materia ballatellam. poterit eam sic colligere faciat responsum..., facto responso poteris facere duos breues pedes quorum similitudinem habes..., factis pedibus fac uoltam ut fecisti responsum cuius uolte initium concordet cum fine ultimi pedis et finis volte cum fine responsi (ed. Antognoni, Giornale di filol. romanza IV [1881], 96 f.).

In dem anon. überlieferten *Capitulum de vocibus applicatis verbis* (1315/20) begegnet neben ‚responsum' noch die Nebenform ‚responsiva'. Wie sich nicht zuletzt auch an der Terminologie erkennen läßt, besteht zu der *Summa* des Antonio da Tempo mit Sicherheit keine Verbindung, wes-

halb gerade dieser Traktat durch das *Capitulum* hilfreich ergänzt wird, indem es das Wort-Ton-Verhältnis der einzelnen Gattungen z. T. ausführlich behandelt, was Antonio da Tempo, der sich hierin eingestandenermaßen nicht auskannte, unterlassen hat:

Ballade sunt verba applicata sonis, et dicuntur ballade quia ballantur. Et debent habere unum responsum… Habent etiam duos pedes, qui volunt habere quatuor partes, et postmodum unam voltam totam similem responsive. Prime quatuor partes possunt esse de undecim vel de septem, vel prima et tercia de undecim, secunda et quarta de septem, et sic e converso. Volunt etiam esse de tempore perfecto et de aere ytallico, et in aliquibus locis vel punctis de gallico, sed non in principio nec in fine. Si quis vult quod trottetur faciat in simile aere, sed de tempore imperfecto; volta autem pedis vel pedum vult esse trium et non diverse (ed. Debenedetti, *Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia mus.*, Studi medievali II, 1906–07, 79, 8–19).

In Eustache Deschamps' Poetiktraktat von 1392 finden sich mehrfach das Wort ‚RUBRICHE' sowie dessen orthographische (und lautliche) Varianten ‚rebriche' und ‚rebrique' und zwar in einem Zusammenhang, der unmittelbar an das oben Gesagte denken läßt. Zum Verständnis der Textstellen sei bemerkt, daß die jüngere franz. Ballade nur noch am Ende ihrer Strophen einen Refrain aufweist und diesen meist auf eine einzige Zeile beschränkt und in das Reimschema der Strophe einbezieht, während die Sonderform der Ballade, die Chanson balladée, auch Virelai genannt, noch den Anfangsrefrain kennt und die Reime durch alle Strophen durchführt. Die Chanson royal, eine festliche Großform der Chanson, hat in der Regel, parallel zu ihrer Fünfzahl der Strophen, ein Geleit von fünf Zeilen. Seit dem Ende des 14. Jh. wird es üblich, daß, in Anlehnung an die Ballade, jede Strophe und das Geleit mit einem einzeiligen Refrainvers abgeschlossen und dieser fest in das Reimschema eingefügt wird:

op. cit.: *Or sera dit et escript cy après la façon des Balades.* Et premierement est assavoir que il est *balade* de huit vers, dont la rubriche est pareille en ryme au vers antesequent… (274; *Jetzt wird hier folgend von der Form der Balladen gesprochen und geschrieben.* Und zuerst muß man wissen, daß es sich um eine *Ballade* von acht Versen handelt, deren ‚reprise' im Reim gleich ist wie der vorhergehende Vers…);
L'autre musique est appellée *naturele*… et est une musique de bouche en proferant paroules metrifiées, aucunefoiz en *laiz*, autrefoiz en *balades*, autrefoiz en *rondeaulx cengles* et *doubles*, et en *chançons baladées*, qui sont ainsi appellées pour ce que le refrain d'une *balade* sert tousjours par maniere de rubriche a la fin de chascune couple d'icelle, et la *chançon baladée* de trois vers doubles a tousjours, par difference des *balades*, son refrain et rebriche au commencement, que aucuns appellent du temps present *virelays* (270; Die andere Musik wird [*musica*] *naturalis* genannt [im Gegensatz zur *musica artificialis*]… und [sie] ist eine Musik, bei der mit dem Munde metrisch angeordnete Worte hervorgebracht werden, zuweilen als *Lais*, zuweilen als *Balladen*, zuweilen als *einfache* und *doppelte Rondeaux* und als *Chansons balladées*, die so genannt werden, weil der Refrain einer *Ballade* stets in der Art einer ‚reprise' am Ende einer ihrer jeden Strophen dient; und die *Chanson balladée* zu drei Doppelversen hat immer, im Unterschied zu den *Balladen*, ihren Refrain und [ihre] ‚reprise' am Anfang, die [sc. die *Chançon balladée*] manche heutzutage *Virelai* nennen);
Après s'ensuit l'ordre de faire *chançons baladées*, que l'en appelle *virelais*, lesquelz doivent avoir trois couples comme une *balade*, chascune couple des deux vers, et la tierce semblable au refrain, dont le derrain ver doit, et au plus près que l'en puet, estre servant a reprandre ledit refrain, ainsi comme le penultime vers d'une couple de *balade* doit servir a la rebriche d'icelle (281; Hernach folgt die Anordnung, wie man *Chansons balladées* verfertigt, die man [auch] *Virelais* nennt [und] die drei [Teil-] Strophen (couples) haben müssen wie eine *Ballade*, jede [Teil-] Strophe zu zwei Versen, und die dritte dem Refrain ähnlich, deren [der Teilstrophe] letzter Vers, so nahe wie nur möglich, dazu dienen soll, den genannten Refrain wiederaufzunehmen, so wie der zweitletzte Vers einer Balladenstrophe zur ‚reprise' jener hinführen soll);
Et doivent les envois d'icelles chançons, qui se commencent par *Princes*, estre de cinq vers entez par eulx aux rimes de la chançon sanz rebrique; c'est assavoir .II. vers premiers, et puis un pareil de la rebriche; et les .II. autres suyans les premiers, deux concluans en substance l'effect de ladicte chançon et servens a la rebriche. Et l'envoy d'une balade de trois vers ne doit estre que de trois vers aussi, contenant sa matere et servant a la rebriche… (278; Und es müssen die Geleite jener *Chansons* [*royaux*], die [gemeint sind die Geleite] aus fünf Versen bestehen, die mit den Reimen der *Chanson* ohne ‚reprise' verbunden sind; nämlich zwei erste Verse [aa], und dann einer gleich wie die ‚reprise' [r], und die zwei weiteren, die den ersten folgen [aa], [nämlich] zwei, die von ihrem Inhalt her die Wirkung der besagten *Chanson* beschließen und der ‚reprise' [R] dienen [d.h. zu ihr hinleiten]. Und das Geleit einer Ballade zu drei Strophen [hier vers = Strophe] darf auch nur drei Verse umfassen, wobei es ihren Stoff enthält und der ‚reprise' dient [d.h. zu ihr hinleitet]).

Der Hg. der Werke Eustache Deschamps', G. Raynaud, übersetzt das Wort ‚rubriche' und seine Varianten mit ‚refrain' (270), während Tobler/Lommatzsch VIII (1971, 1529), dessen ungeachtet, die Bedeutung „Titel (in der Dichtung)", von lat. rubrica, angibt. Nimmt man jedoch z.B. den Satz „le refrain d'une *balade* sert tousjours par maniere de rubriche a la fin de chascune couple d'icelle" als Prüfstein für die beiden genannten Worterklärungen, dann stellt sich ‚refrain' als tautologisch bzw. mindestens als unscharf und ‚Titel', auf das Strophenende bezogen, als widersinnig heraus. Daß es sich bei ‚rubriche' bzw. ‚rebriche' und ‚rebrique' um verballhornte Wortformen von ‚reprise' handelt, die sich auf mißverständliche Weise den Formen eines anderen Wortes (nämlich den altfrz. Ableitungen von lat. rubrica) annähern, ist kaum zu bezweifeln. Zu diesem prätentiös-ungelehrten Resultat konnte es um so leichter kommen, da das Wort reprise im fraglichen Sinn im 14. Jh. sonst in Frankreich nicht begegnet und Deschamps sich offenbar auf die ital. Dichtungsterminologie bezieht. Demzufolge wäre der Satz zu übersetzen: „Der Refrain einer *Ballade* dient stets in der Art einer ‚Wiederaufnahme' (bzw. ‚Wiederholung') am Ende einer jeden ihrer Strophen". Überdies legt auch die Existenz von drei orthographischen Varianten auf engstem Raum einen unsicheren Umgang mit dem Wort und somit eine Verballhornung nahe, deren der Text auch an anderen Stellen mehrere aufweist (z. B. ‚cengle' anstelle von ‚simple' etc.). Reprise und refrain sind in den vorliegenden Texten insofern synonyme Ausdrücke als sie dieselbe mus.-poetische Technik benennen. Die beiden Bezeichnungen unterscheiden sich jedoch hinsichtlich dessen, was man als die wesentliche Funktion des in Frage stehenden Formelements innerhalb des Gesamtverlaufs ansieht. Während nämlich reprise das Moment des Wiederaufgenommenwerdens der Anfangsverse (oder des Anfangsverses) innerhalb des weiteren Verlaufs akzentuiert, stellt refrain das Unterbrechen desselben durch den regelmäßig wiederaufgenommenen Eingangsteil in den Vordergrund. Es scheint, daß der ältere Begriff reprise eher die Situation des Tanzliedes reflektiert, während der neuere refrain offenbar von einer mehr autonomen Betrachtungsweise ausgeht.

(3) Von der Terminologie der Ballata beeinflußt, bezeichnet Gidino da Sommacampagna in seinem *Trattato* (ca. 1350) den ANFANGSVERS DES ROTONDELLO, der am Schluß desselben, oder manchmal als zweiter Vers des zweiten, dritten und letzten Teils refrainmäßig ‚wiederholt' wurde, ebenfalls als represa. Entscheidend für diese Benennung wurde die Auffassung, daß der vom afrz. Rondel bzw. Rondeau abgeleitete Rotondello diesbezüglich „in der Art einer Ballata" („a modo de una ballata") gebildet sei:

op. cit.: ...nota che lo rotondello ee a modo de una ballata... Imperzò che come la represa ee formata in canto et in consonancie, cossì sono tutte le altre parte de lo ditto rotondello. E lo primo verso de la represa, o sia de la prima parte de lo rotondello sempre fi repilogato, e cantato per li rispondenti de lo canto, quando ee cantato lo primo verso de la seconda parte, e de tutte le altre seguente parte de lo ditto rotondello. E nota che la ditta repeticione, o sia repilogacione, sempre se dee concordare con la sentencia, e con le parole, e con lo intelletto de la prima parte, e de lo primo verso de la ditta prima parte... Item nota che lo primo verso de la prima parte de lo rotondello, lo quale cantando fi repilogado, o vero repetito, dopo lo primo verso de zaschaduna de le altre parte de lo rotondello, non se deverave scrivere ne lo ditto rotondello... Item nota, che li rotondelli molto sono usitati in franza, et oltra li monti, più che non sono in questa nostra lombardia (123 f.).

Antonio da Tempo handelt ca. 20 Jahre vor Gidino da Sommacampagna ebenfalls vom ‚Refrainvers' des Rotondello. Dabei verwendet er jedoch nicht den ital. Ausdruck represa, wohl aber dessen Synonyme ‚repilogatio' und ‚repetitio':

op. cit.: *De rotundellis et eorum forma*: ...Et primus versus primae partis semper repilogatur in cantu, quando est cantatus primus versus secundae partis; et talis repetitio sive repilogatio debet cum intellectu et verbis atque sententia praecedentibus et sequentibus... (134 f.).

Es besteht die Möglichkeit, daß der Begriff represa in diesem Text nur zufällig fehlt. Man könnte seine Absenz aber auch damit erklären, daß Antonio da Tempo noch zögerte, einen gewissermaßen „bodenständigen" Begriff aus dem Volgare auf eine Gattung anzuwenden, deren frz. Abkunft jedermann präsent war.
In der Dichtungstheorie des Cinquecento wird der Ausdruck ripresa auch auf die FROTTOLA, die auch BARZELLETTA genannt wird, übertragen. Diese stellt formal eine Ballata mit Achtsilblern anstelle der sonst üblichen Elf- und Siebensilbler oder nur Siebensilbler dar. A. S. Minturno führt in seinem Lehrdialog *L'arte poetica* (o. O. [Venedig 1563] ²1564) hierüber aus:

Libro III: B[ernardino Rota]: ...Ma priego, che non si taccia di quella Melica compositione; la qual'usata da' Moderni, hor Frottola, hor Ballata, hor Barcelletta, truouo, che si chiama; e tutta di uersi d'otto syllabe si tesse... M[inturno]: ...questa compositione... è simile in gran parte alla Ballata: percioche ella hà la Ripresa, la Mutatione, e la Volta. Ma sempre il uerso d'un modo, e la Ripresa di due coppie tra loro obliquamente concordi; e la Mutatione d'altrettante, che dirittamente si rispondono: e la Volta eguale, e simile alla Ripresa... (265).

Minturno fügt diesem Passus zwei Frottole als Beispiele bei, die sich voneinander dadurch unterscheiden, daß bei der einen die Anfangszeilen an deren Schluß nur teilweise, bei der andern aber vollständig wiederholt werden. Als entsprechende Randbemerkungen notiert Minturno: „ripresa ripetita in parte" und „ripresa ripetita tutta" (266).
Dieser merkwürdige pleonastische Gebrauch, der wörtlich als „wiederholte Wiederaufnahme" zu übersetzen wäre, ist von terminologischem Interesse. Offenbar war dem Wort ripresa im Cinquecento weitgehend sein ursprünglicher Bedeutungsinhalt verlorengegangen und nur die Notation ‚erster Teil der Ballata' geblieben. Nur so ist die Tatsache zu erklären, weshalb das Epitheton ripetita in diesem Zusammenhang notwendig wurde. Sachlich liegt dem zugrunde, daß die Ballata im Cinquecento zu einer weitgehend autonomen, einstrophigen, von Gesang und Tanz unabhängigen Dichtungsform geworden war, deren Refrain nur noch in ihrer populären und zur mus. Kompos. bestimmten Ausformung, der Frottola, von Interesse war. Für G. G. Trissino schließt die Ballata, deren Form er als ineinander verschränkt zweiteilig beschreibt, mit der volta. Ihren Schlußrefrain hat sie offenbar als unliterar. Ballast abgeworfen:

La poetica (Vicenza 1529), IV: ...Ma le ballate hannω nel primω luogω la metà de la prima lωr cωmbinaziωne, la quale si kiama ripresa; Dietrω a la quale subitω viεn la secωnda lωrω cωmbinaziωne integra, ε cωngiunta, la quale si kiama mutaziωni; Dωpω le quali seguita l'altra mεtà de la prima cωmbinaziωne, la quale si dimanda volta. La ωnde adviεne, che le ballate hannω in principiω la ripresa, in mεçω le mutaziωni, et in fine la volta ([*Poetiken des Cinquecento* VI, München 1971], XXXXI').

Auch M. Equicola, der in seinen 1541 in Mailand erschienenen *Inst. al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare* ausführlich alle nur möglichen inhaltlichen und formalen Unterschiede zwischen Canzone und Ballata thematisiert, kommt nicht auf deren Schlußrefrain zu sprechen. Lediglich in einem seinen Ausführungen sich anschließenden „historischen Exkurs", in dem er sich unmittelbar auf Antonio da Tempo bezieht, erwähnt er, sprachlich vergleichsweise pleonastisch formulierend wie Minturno, „che nel cantar si riassuma la ripresa" (f. Eij).
Es verwundert also nicht, daß Minturno 1563 das Wort ripresa in diesem Zusammenhang als „nome antico" (*op. cit.* 247) bezeichnet, was wohl soviel wie ‚ein archaisch anmutendes Wort ohne unmittelbar erkennbaren Sinn' bedeutet. Das Wort war von der Sache her obsolet geworden, und es wird weiterhin nicht mehr verwendet.
Erst infolge der Rezeption des von G. Grion 1869 unter dem Titel *Delle rime volgari trattato* hrsg. Poetiktraktats von Antonio da Tempo (s. oben) wird der mus.-metrische Terminus Ripresa im Hinblick auf die Ballata und die mit ihr verwandten Gattungen in die literarhistorische Terminologie wiedereingeführt. In Italien ist G. Carducci einer der ersten großen Autoren von nationalem Format, der den historischen Begriff wiederaufgreift:

Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV (1876): In fine l'abitudine metrica della ballata è sì fatta da rispondere ai giri del ballo, come quella che si compone di una *ripresa* che apre in due o al più in quattro versi il canto ed il ballo, di due *mutazioni* che si contrappongon fra loro e nelle quali il canto si muta da quello della *ripresa*, d'una *volta* con la quale si ritorna al canto della *ripresa* a cui nel numero dei versi e nella misura delle sillabe e nella rima finale è simile e uguale; e la *ripresa* chiamasi a punto così perché nel fine della strofa, se d'una strofa sola è composto la ballata, o, se di più d'una, nel fine d'ogni strofa, si riprende a cantare. Così, la ballata rappresenta meglio d'ogni altro metro italiano il coro antico, e si può riguardare come forse la più vetusta tra le forme complesse della nostra lirica (*Edizione nazionale delle opere di G. Carducci*, Vol. VIII, Bologna 1936, 246).

Im musikhistorischen Schrifttum dürfte R. Schwartz einer der ersten Gelehrten sein, der den Terminus wiederverwendet:

Die Frottole im 15. Jh.: Der *Trionfo di Bacco*... besitzt namentlich den Refrain, wozu die beiden letzten Verse der Ripresa dienen (*VfMw* II, 1886, 430).

An Schwartz' Formulierung fällt auf, daß für ihn – offenbar im Anschluß an den Wortgebrauch im Cinquecento – Ripresa nur soviel wie ‚aus mehreren Versen bestehender Anfangsteil der Frottola' bedeutet. Die ursprüngliche, vokabulare Bedeutung des Wortes, die zum Ausdruck brachte, daß dieser Anfangsteil an den einzelnen Strophenschlüssen vollständig oder teilweise als Refrain ‚wiederaufgenommen' wird, scheint ihm verlorengegangen zu sein. Schwartz bleibt mit diesem Gebrauch nicht allein: die Formulierung, daß die Ripresa *als Refrain diene*, überwiegt im neueren literaturgeschichtlichen und musikwissenschaftlichen Sprachgebrauch (so z.B. bei Scheer 1936, 14; Rubsamen 1943, 4; Bauer-Formiconi 1967, 100) bei weitem die ursprüngliche Auffassung, derzufolge die Ripresa, getreu ihrer Bezeichnung, *selbst Refrain ist*.

Umgekehrt haben andere Autoren sich daran gestört, daß ein Formteil, der zu Beginn eines Gedichts hingestellt wird, schon in diesem Stadium des Verlaufs als Ripresa bezeichnet wird, in dem von dessen späterer Wiederaufnahme noch niemand weiß. Deshalb schlägt Liuzzi 1935 die inhaltlich geprägte Bezeichnung ‚invito' (‚Aufforderung [zum Tanz]') für den Anfangsteil der mit der Ballata formal eng verwandten Lauda vor, für deren Wiederaufnahme zum Strophenabschluß ‚ripresa'. Hierbei ist Liuzzi offensichtlich auch an einer Aufwertung der Form der Ballata gelegen, indem er ihr als Entwicklungsform im Sinne der Sonatensatzform eine gewichtige historische Vorläuferrolle beimißt. Möglicherweise war es sogar das Wort ripresa selbst, das ihn zu dieser überzogenen Einschätzung verführt hat:

La lauda e i primordi della melodia ital. I, o.O. [Rom] 1935: Esposizione del tema nell',,invito" (al quale poi si lega per l'identità del contenuto musicale il nome della ripresa); variar delle frasi melodiche nelle ,,mutazioni" della strofa; arrotondamento della melodia nella ,,volta"; ripetizione della frase iniziale o tema, nella ,,ripresa"... La proporzione tra ripresa e strofa, che rispecchia la proporzione tra la presentazione del tema musicale e lo svolgimento... (18).

Im Anschluß an Liuzzi unterscheidet Lydia Meierhans in ihrer Züricher Diss. *La Ballata* (1956) zwei Funktionen der Ripresa, und zwar die der ,,Ripresa als Auftakt" (20) bzw. als ,,Adresse..., der das Lied gewidmet ist" (22), ,,wie sie erscheint am Eingang der Ballata, nicht als schon gehörte und wiederholte Partie, sondern wie sie richtiger genannt würde, als ‚invito'" (ibid.). Sinngemäß ähnlich wie Liuzzi handelt auch Fubini 1962 von der ,,ripresa iniziale" (106), in der sowohl der Charakter als auch der Verlauf der ganzen Ballata angelegt seien.

Lit.: S. Debenedetti, Un trattatello del secolo XIV sopra la poesia mus., Studi medievali II (1906–07), 59–82; H. Riemann, Hb. d. Musikgesch., Bd. II/1, Lpz. 1907, 64–76; W. Scheer, Die Frühgesch. d. ital. Villanella, Diss. Köln 1936; N. Pirrotta, Art. Ballata, MGG I (1949–51); W. H. Rubsamen, Literary Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500), Berkeley u. Los Angeles 1943; K. Vossler, Die Dichtungsformen d. Romanen, hg. v. A. Bauer, Stuttgart 1951; L. Meierhans, Die Ballata, Diss. Zürich 1956; W. Th. Marrocco, The ballata – A metamorphic form, AMI XXXI (1959), 32–37; M. Fubini, Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche ital., Vol. I. Dal Duecento al Petrarca, Mailand 1962, 98f., E. Gerson-Kiwi, Sulla genesi delle canzoni popolari nel '500. In Memoriam J. Handschin, Straßburg 1962; R. Spongano, Nozioni ed esempi di metrica ital., Bologna 1966; B. Bauer-Formiconi, Die Strambotti d. Serafino dall'Aquila (Freiburger Schriften z. roman. Philol. X), München 1967; Art. Ballata, RiemannL, Sachteil 1967; Th. Elwert, Ital. Metrik, München 1968, §§ 88–91.

III. In den drei repräsentativen ital. Traktaten zur Tanzkunst aus dem 15. Jh. bezeichnet das Wort ripresa einen Tanzschritt. Domenico da Piacenza (zuweilen auch Domenico da Ferrara genannt), der Autor der wohl frühesten Schrift über die Kunst des höfischen Tanzes, unterscheidet 1416 neun ,,natürliche" und drei ,,akzidentielle" Schritte, wobei er den als reprexa (bzw. represa) bezeichneten Schritt zum Repertoire der ,,passi naturali" rechnet, welche ,,die Natur selbst alle notwendigerweise ohne Maß gebraucht" (,,la natura in se medesmo necessariamente tutti li opera senza mexure", p. 117), d.h. die der Mensch ohnehin, auch wenn er nicht tanzt, gebraucht, ohne sie dabei zeitlich zu bemessen. Domenico fügt hinzu, daß die Tanzschritte *reprexa, dopio* und *reverentia* ein mus. Tempus dauern, während *sempio, continentia, mezavolta, movimento* und *salto* nur ein halbes Tempus, *volta tonda* hingegen zwei Tempora einnehmen:

De arte saltandi et choreas ducendi / De la arte di ballare et danzare: Or intendi e apri li ochi dicendo lui che li soptoscripti sono tutti [sc. passi] naturali cioè sempio dopio reprexa continentia reverentia mezavolta voltatonda movimento salto... li tri per accidentia sono li soptoscripti scapamento scorsa e cambiamento... Nota che dopio represa e reverentia dice lui esser de uno tempo sempio continentia mezavolta movimento e salto sono de mezo tempo, volta tonda consiste due tempi... (ed. Bianchi, unter dem Titel: *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, La bibliofilía LXV, 1963, dispensa II, 117).

Über die choreographische Ausführung und über die Wortbedeutung der einzelnen Tanzschritte schreibt Domenico da Piacenza nichts.

Dies gilt auch für seinen Epigonen Antonio Cornazano, dessen Darlegungen als eine gestraffte Version des Traktates von Domenico gelten dürfen. Auch Cornazano bestätigt, daß die Ausführung einer ripresa ein Tempus einnimmt:

Il libro dell'arte del danzare ([1455] 1465): El dançare contiene in sè noue mouimenti naturali et corporei, et tre accidentali. Gli naturali sono: *sempi, doppi, riprese, continentie, contrapassi, mouimenti, voltetonde, meçouolte* e *scambii* (ed. Mazzi in: La bibliofilía XVII, 1915, 12f.).

Guglielmo Ebreo, ein Tanzmeister aus Pesaro, der sich selbst als ,,ergebenster Schüler und glühender Nachahmer... des Herrn Domenico da Ferrara" (,,divotissimo disciepolo e fervente imitatore del... Messer Domenico da Ferrara", p. 8) bezeichnet, gibt in seinem Traktat, der eine weite Verbreitung erfahren hat, ebenfalls keine weitere Auskunft darüber, wie die einzelnen Schritte auszuführen sind. Er begnügt sich mit der Bemerkung, daß die junge und tugendsame Dame bei der Ausführung von *ripresa, continenza, riverenza* und *scosso* eine ,,menschliche, milde und sanfte Art" an den Tag legen müsse und ,,mit dem Verstand immer auf die Harmonien und die Taktbewegungen aufmerksam" sein solle:

De praticha, seu arte tripudij, vulghare opusculum (1463): Alla giovane e virtuosa donna... conviene avere regola e modo... Il movimento suo corporeo vuole essere umile e mansueto... e nel suo muovere destra, leggiadra e contenente, perchè facciendo un passo doppio, o vero uno sciempio, bisognia essere accorta e bene adatta. Così ancora nelle riprese, continenza e riverenza o scossi, bisognia che abbia umano, soave e dolcie modo, collo intelletto sempre attento alle concordanze et alle misure (ed. Fr. Zambrini, unter dem Titel: *Trattato dell'arte del ballo di Guglielmo Ebreo*, Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII, dispensa CXXXI, Bologna 1873, 35f.).

(1) Seit der Mitte des 15. Jh. begegnet das frz. Wort reprise, ebenfalls ohne weitere Erklärung, als ein Schritt der

BASSE DANSE. Als früheste Quelle hierfür darf eine 1445 für den Herzog von Angoulême, Jean d'Orléans (1399–1467), geschriebene Sammlung von Basses danses gelten, die sich in der Pariser Bibl. Nat. befindet (f. fr. 5699; vgl. Cranes Quelle P, S. 21 ff.). Die mit dem Titel *Basse dance de Bourgogne, de la royne de Cessile, de Bourbon, de madame de Kalabre...* überschriebene Hs. ist mit Anmerkungen ihres Besitzers Jean d'Orléans versehen, worunter sich auch Angaben für die Schritte zu sieben Basses danses befinden, die sowohl in Wörtern als auch als Abkürzungen hinzugefügt sind. Neben *congé, pas sangle* [simple], *pas double, sault, levée* und *pas menu* wird auch ein als „reprise" bezeichneter Schritt (zit. nach Crane 34) aufgeführt.
Während keine der bisher herangezogenen Quellen eine nähere choreographische Beschreibung der aufgeführten Schritte unternimmt, tun dies zwei dem burgundischen Bereich entstammende Quellen aus der 2. Hälfte des 15. Jh., die offenbar auf einen gemeinsamen Archetypus zurückgehen, der kurz vor 1470 entstanden sein dürfte. Es handelt sich um die gegen 1470 entstandene Prachths., deren Faks. Closson als *Le Ms. dit des Basses danses de la Bibl. de Bourgogne* (Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique, Brüssel 1912) hg. und um den anon. Trakt. *L'art et instruction de bien dancer*, dessen Druck M. Toulouze 1496 (oder ein bis zwei Jahre früher) besorgt hat. Freilich wird gerade in diesen beiden weitgehend gleichlautenden Quellen der fragliche Schritt nicht als „reprise", sondern als „desmarche" bezeichnet. Daß es sich jedoch hierbei um eine synon. Bezeichnung zu reprise handelt, wird zum einen durch die Tatsache belegt, daß der als desmarche bezeichnete Schritt in den choreographischen Tabulaturen der beiden Quellen mit der Abkürzung „r" symbolisiert wird. Zum andern thematisiert – wie noch zu zeigen ist – Robert Coplande 1521 in einer engl. verfaßten Abh. dieses Faktum ausdrücklich. Die beiden nahezu textgleichen Quellen definieren desmarche als einen RÜCKWÄRTSSCHRITT und weisen ausdrücklich darauf hin, daß das „Rückwärtsschreiten" („en reculant") in der Bezeichnung desmarche seinen Niederschlag finde:

... une desmarche seule se doibt faire du pie dextre en reculant, et s'apelle desmarche pour ce que on recule, et se doibt faire en eslevant [Toulouze: enclinant] son corps, et reculer le pie dextre pres de l'autre pie (zit. nach Crane 37).

In dem so verstandenen Wort desmarche hat das Präfix des- (von lat. dis-) die Funktion, den Sinn des Wortes, dem es vorgeschaltet ist, in sein Gegenteil zu verwandeln, d. h. anstelle des (gewöhnlichen Vorwärts-) Schreitens (marcher) das (ungewöhnliche) Rückwärtsschreiten zu bezeichnen, während im modernen Gebrauch des Wortes démarche (Gang-[art], Schritt, Maßnahme) die Vorsilbe dé- das Grundwort marcher intensiviert.
Eine andere Textstelle der beiden Quellen könnte geeignet sein, Verwirrung zu stiften, wollte man sich in wörtlicher Anlehnung an ihrer etwas unscharfen Formulierung orientieren:

Basse danse majeur se commence par basse danse, et pour la premiere note, qui est nommee desmarche, on fait reverence a la femme en soy inclinant vers elle, et ceste inclination se doibt faire du pie senestre (ibid. 36f.).

Der sachliche Hintergrund zu dieser Formulierung ist der folgende: jede Basse danse, sowohl im weiteren als auch im engeren Sinne, beginnt mit einer Reverenz, die der Tänzer seiner Dame gegenüber erweist. Das choreographische Hauptelement der Reverenz ist ein Rückwärtsschritt bei gleichzeitiger Verneigung. Gemeint sein kann also nicht, daß man die erste Note einer Basse danse demarche nenne, sondern daß man zur ersten Note einer Basse danse eine desmarche ausführe, die bei gleichzeitiger Verneigung als Reverenz gegenüber der Dame diene.
Weiterhin halten beide Quellen fest, daß eine desmarche „eine ganze Note einer Basse danse einnehmen muß", bzw. doppelt so lange dauere als ein „einfacher Schritt" („pas simple"):

Et si est a savoir que deux pas simples, ung pas double, une desmarche, et ung branle occupent autant de temps, l'ung comme l'autre. C'est adire que chascun d'eulz doibt occuper une note de basse danse entiere, c'est assavoir deux pas simples une note, ung pas double une note, une desmarche aussi une note, et pareillement ung branle (ibid. 36).

Die Vermutung, daß die Abkürzung „r" in den choreographischen Tabulaturen der beiden Quellen für den Ausdruck reprise stehe, wird in einer anon. Abh. mit dem Titel *The maner of dauncynge of bace daunces* bestätigt, die Robert Coplande aus dem Franz. ins Engl. übersetzt und als Anh. zu der frz. Sprachlehre *The introductory to wryte and to pronounce Frenche* von Alexander Barcley in London 1521 publiziert hat. Der Text weist ausdrücklich darauf hin, daß der als repryse bezeichnete Tanzschritt „in einigen Orten Frankreichs" als desmarche bezeichnet werde. Da die in Frage stehenden Quellen, die den Ausdruck desmarche gebrauchen, dem burgundischen Bereich entstammen, liegt es nahe, in desmarche eine burgundische Entsprechung des nordfrz. Begriffs reprise zu sehen:

A repryse... ought to be made with the ryght fote, in drawynge the ryght fote bakwarde a lytyll to the other fote... And ye ought to wyte that in some places of Fraunce they call the repryses desmarches, and the braule they call congé, in Englysshe leve (zit. nach Crane 39).

Die Bezeichnung reprise (bzw. repryse) für einen ‚Rückwärtsschritt' basiert auf der Bedeutung ‚zurücknehmen' des Verbs reprendre und zielt deutlich auf das „Zurückziehen" („drawynge bakwarde") eines Fußes.
Es ist unwahrscheinlich, daß sich das Wort repryse im Engl. eingebürgert hat. In der im Frankreich des 16. und 17. Jh. häufig anzutreffenden (gelehrten) orthographischen Variante reprinse taucht es jedoch noch einmal im vorelisabethanischen England auf:

Th. Elyot, *The Boke Named The Gouernour* (1531), I, XXIV: Comunely nexte after sengles in daunsing is a reprinse, whiche is one mouing only, puttynge backe the ryght fote to his felowe (ed. Croft, Vol. I, London 1880, 253).

(2) Im Laufe des 16. Jh. erfährt die Basse danse sowohl in Frankreich als auch in Italien vielfache und starke Umformungen unter dem Einfluß der „hohen Tänze", zumal der Gaillarde. Hiervon werden ebenfalls die traditionellen Schritte erfaßt, so daß reprise bzw. ripresa, nun gänzlich losgelöst von ihrem Etymon, auch ANDERE TANZTECHNISCHE AUSFÜHRUNGEN als den Rückwärtsschritt bezeichnen.
So wird in einem anon. frz. Druck, der gegen Ende des 1. Drittels des 16. Jh. erschienen sein dürfte, der als reprinse bezeichnete Schritt, möglicherweise auch unter dem Einfluß unterschiedlicher Ausführungen der reverence, der er als Grundelement diente, als ‚Seitwärtsschritt' („en allant a costé") beschrieben. Die Schilderung erweist sich jedoch als terminologisch äußerst unscharf: der Leser er-

wartet zunächst die Beschreibung einer reverence, erfährt dann, daß diese wie eine reprinse auszuführen sei. Er wundert sich, daß deren Ausführung länger und komplexer als gewöhnlich ausfällt und liest schließlich, daß das soeben Beschriebene bransle genannt wird. Die Schwierigkeit dieser Textstelle beruht darauf, daß ihr Autor die häufig auftretende choreographische Folge reprinse-bransle als einen zusammenhängenden Vorgang beschreibt, ohne zu bemerken, wo der eine Schritt aufhört und der andere beginnt. Zu interpretieren wäre diese Passage wie folgt: zunächst soll eine reverence beschrieben werden, von der gesagt wird, daß sie (im Grunde) wie eine reprinse auszuführen sei. Unmittelbar an die als ‚Bewegung zur Seite' charakterisierte reprinse schließt sich dann die Tanzfigur des bransle an:

S'ensuyvent plusieurs basses dances, tant communes que incommunes, comme on pourra veoyr cy dedans (o.O., o.J. [möglicherweise J.Moderne, Lyon zw. 1529 u. 1538]): Premierement une reverence, comme doibt estre une reprinse, qui se doit commencer du pied dextre en allant a costé, faisant quatre pas, en enclynant son corps sur le pied senestre, et revenir cheoir sur le pied dextre. Et s'apelle bransle pource que l'on bransle d'ung pied sur l'autre (zit. nach Crane 17 u. 40).

Für die ital. Tänze unterscheidet F. Caroso zu Beginn der achtziger Jahre des 16. Jh. zwei Arten von riprese: ripresa grave und ripresa minima. Die ripresa grave erweist sich als eine ‚seitwärtsgerichtete Tanzbewegung' („mouendo il piè per fianco"):

Il ballarino, Venedig 1581: *Del modo di far la Ripresa graue*: ... Le Riprese graui si fanno trouandosi la persona à piè pari, mouendo prima il piè sinistro per fianco quattro dita distante dal destro, et dopò leuando vn poco amendue i calcagni: poi giugnendo il destro al sinistro, gli ha da calar tutti due insieme: et ogni battuta perfetta s'ha da dar' una Ripresa, come potete vedere nella Musica: facendone più et meno, secondo che si trouerà ne i Balli (f. 9).

Auch die ripresa minima ist eine ‚nach der Seite gerichtete Tanzbewegung'; im Gegensatz zur ripresa grave wird sie jedoch schneller, nämlich während der Dauer einer Minima, ausgeführt. Bei dieser Figur „rutscht" der Tänzer, ohne eigentlich die Füße vom Boden zu erheben, mal auf den Fersen, mal auf den Fußspitzen, zur Seite, bei paralleler Stellung der Füße:

op. cit.: *Della Ripresa Minima*: ... La Ripresa Minima si ha da far nel tempo di vna battuta minima, come si dimostra; pero tritandola: il che si fa, tenendo il piè sinistro due, ò tre dita più innanzi del destro, et vn dito solo, ò poco più distante da quello; et amendue spianati in terra: poi si hanno da movere insieme i calcagni verso la parte sinistra, ò destra, che s'habbia da fare, et doppò quelli le punte con il medesimo ordine: procedendo à farne tanti quanti vi comanderà il Ballo, et auertendo à tener ben le gambe stese, et la persona dritta, senza far' alcun motiuo ò di mani, ò di testa (f. 9f.).

C. Negri greift in seinen 1604 in Mailand erschienenen *Nuove inventioni di balli* (es handelt sich um die 2. Aufl. v. *Le gratie d'Amore*, ibid. 1601) diese beiden Beschreibungen der ripresa grave und der ripresa minima fast wörtlich auf (S. 111) und ergänzt sie um zwei weitere Figuren, die sich als Varianten der beiden besprochenen erweisen: ripresa in sottopiede und ripresa minuita.

Bei der ripresa in sottopiede handelt es sich um eine Abänderung der ripresa grave, bei der der rechte Fuß unten hinter dem erhobenen linken zu stehen kommt:

La ripresa in sottopiede s'hà da fare trouandosi col piè sinistro alto innanzi, nel calare esso piede s'alzera'l destro indietro e col detto si porrà la punta al calcagno del sinistro; et esso s'alzerà, e questo e [sic] vno sottopiede, se ne faranno poi quanti farà bisogno alli balletti, auuertendo che questi passi si faranno con vn poco d'vn saltiuo (111).

Die ripresa minuita hingegen stellt eine Variante der ripresa minima dar. Die „diminuierte" Form besteht darin, daß bei der ‚Seitwärtsbewegung' Fersen und Spitzen auseinandergenommen werden, d.h. die Füße jeweils in einem rechten Winkel zueinander zu stehen kommen:

La ripresa minuita delle dame si fa in questo modo stando con amendue i piè pari con le calcagna appresso vn dito, et le punte de' piedi discoste quattro l'vno dall'altro: poi si giungeranno tutte due le punte de i piedi al pari, et allargando altretanto le calcagna si farà'l medesimo giungendo esse calcagna, et allargando le punte, et queste si faranno quattro volte alla sinistra con prestezza, auuertendo, che s'hà da stare con la persona dritta tenendo bene spianati i piedi in terra, et non muouerà altro, che li piedi soli, et così farà bella, è [sic] gratiosa vista, questa ripresa con li piedi pari ha preso questo nome di minuita (111f.).

Die Tanz-„bewegung" („mouuement"), die Th. Arbeau 1588 unter der Bezeichnung reprise beschreibt, ist choreographisch nicht nachvollziehbar. Es scheint, daß Arbeau, der selbst bemerkt, daß die Basses danses „nunmehr seit vierzig oder fünfzig Jahren außer Gebrauch" (also seit ca. 1538–48) seien, keine eigene Anschauung vom Aufbau einer Basse danse mehr besaß. Zwar sind einige Elemente, die Caroso und Negri beschreiben, zu erkennen, die Folge der einzelnen Schritte jedoch bleibt sinnlos und deren choreographische Funktion innerhalb des Tanzes nur wenig erkennbar:

Orchésographie (Langres [1588] *1596): Le mouuement appellé reprise, precede ordinairement le branle, et quelquesfois le double, et tient quatre mesures du tabourin aussi bien comme les aultres mouuements, lequel vous ferez en remuant vn peu les genoux, ou les pieds, ou les artoils seullement, comme si les pieds vous fremioient: Sçauoir sur la premiere mesure les artoils du pied droit, puis encor lesdits artoils du pied droit sur la seconde mesure, puis les artoils du pied gauche sur la troisieme mesure: et les artoils dudit pied droit sur la quatrieme mesure: Et en ces quatre [sic] mouuements demeure accomplie la reprise, et le danceur prest à faire le branle ou les aultres mouuements qui suyent (f. 28).

Lit.: O. Kinkeldey, A Jewish Dancing Master of the Renaissance (Guglielmo Ebreo), Studies in Jewish Bibliography, In Memory of A.S. Freidus, New York 1929; K. Meyer-Baer, Some Remarks on the Problems of the Basse-Dance, TMw XVII (1948/55); M. Dolmetsch, Dances of England and France from 1450 to 1600, London 1949; dies.: Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600, ibid. 1954; J. Brainard-Kahrstedt, Die Choreographie d. Hoftänze in Burgund, Frankreich u. Italien im 15. Jh., Diss. masch. Göttingen 1956; D. Heartz, The Basse Dance. Its Evolution circa 1450 to 1550, Ann. Mus. VI (1958–63); Art. Ripresa, in: RiemannL, Sachteil 1967; Fr. Crane, Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse, Brooklyn, N.Y. 1968.

IV. (1) Im Zusammenhang mit den Instrumentaltänzen des 16. Jh. findet sich der Terminus ripresa erstmals in der 1536 in Mailand von G.A. Castiliono (Castiglione) hg. *Intabolatura de leuto* (Brown 1536₃). Die 4. Kompos. der Slg. (f. 9–13') ist eine Lautensuite von P.P. Borrono. Sie umfaßt die folgenden Sätze: *Pauana chiamata la Milanesa – Saltarelo – Saltarelo chiamato Rose [e] Viole – Saltarelo chiamato bel Fiore – Tochata da sonare nel fine del ballo.* Es handelt sich also um vier Tänze, eine Pavana und drei Saltarelli, zu denen eine Toccata hinzukommt, die als Postludium die Folge abschließt. Über Takt 31 des ersten Saltarello steht die Bemerkung *Le Riprese* (f. 10'), über

den Takten 17 und 33 des zweiten Saltarellos jeweils *Alio modo* (f. 11') und über Takt 50 wiederum *Le Riprese* (f. 12). In ähnlicher Weise finden sich beim dritten Saltarello ebenfalls die Bemerkungen *Alio modo* und *Le Riprese.* Diese Überschriften bezeichnen jeweils die Anfänge von mus. Partien, die keine selbständigen Sätze der Suite darstellen, sondern sich als UNMITTELBAR AN EINEN TANZSATZ ANGEHÄNGTE ODER AUF IHN FOLGENDE ERWEITERUNGEN DESSELBEN erweisen.

Da diese Erweiterungen nur geringe oder überhaupt keine Anklänge an ihren Tanz aufweisen, sind sie auch bis zu einem gewissen Grade austauschbar. So findet sich z.B. in der 1546 in Venedig gedruckten Slg. *Intabulatura di lauto* mit Werken von Francesco da Milano und P.P. Borrono (Brown 1546_8) im Anschluß an den dritten Saltarello der fünften Suite (f. 15–18') die Anweisung, daß der Lautenspieler, sofern er „die Ripresen" spielen wolle, jene des zweiten Saltarellos nehmen solle:

Volendo sonare le riprese toleti quelli che sono nel secondo Saltarello de la detta Pavana (f. 18').

(2) In der Folge emanzipieren sich diese Erweiterungen zu einem SELBSTÄNDIGEN SATZ DER INSTRUMENTALSUITE, DER EINEM IHM VORAUSGEHENDEN TANZSATZ NACHGEORDNET IST. Dies ist wohl erstmalig bei der in Lyon ca. 1549 erschienenen *Tabulature de lutz* von J.P. Paladino (Brown $154?_5$) der Fall, in der als X. u. XI. Kompos. der Slg. jeweils das Satzpaar *Gaillarde – La Reprise* (p. 18–22) steht. Außer auf die schnellen Tänze Saltarello und Gaillarde können im Laufe der Entwicklung der Instrumentalsuite des 16. Jh. auch andere Tanzsätze eine oder mehrere solcher Reprisen nach sich ziehen, und zwar gilt dies sowohl für langsame als auch für schnelle Sätze. Es ergeben sich hierbei die unterschiedlichsten Zusammenstellungen (Auswahl):

T. Susato, *Het derde musyck boexken* (Antwerpen 1551), Nr. 42: *Passe & medio – Reprinse le pingue* (f. 14);
S. Vreedman, *Carminum quae cythara pulsantur liber secundus* (Löwen 1569) (Brown 1569_4), Nr. 29: *Branle le duc – Le saltarelle – Le* [sic] *courante – Le* [sic] *reprinse* (f. 12'–13');
E.N. Ammerbach, *Orgel oder Instrument Tabulatur* (Lpz. 1571) (Brown 1571_1), Nr. 61: *Passametzo I – La Reprisa – Gaillarde* (f. 60'–61');
M. Waissel, *Tabulatura continens… cantiones… testudini aptatas* (Frankfurt/Oder 1573) (Brown 1573_3), Nr. 27: *Pass e, mezo – La sua Padoana – El suo Saltarello – Le Represe* (f. G_3–G_4');
G. Mainiero, *Il primo libro de balli* (Venedig 1578) (Brown 1578_6), Nr. 11: *Pass'e mezzo Moderno in cinque modi – Represa in quattro modi – Saltarello in tre modi – Represa* (p. 11–14).

Bei aller Selbständigkeit und eigener Prägung ist der Reprise das Moment der Nachordnung hinter einen ihr vorausgehenden Tanzsatz geblieben. Es findet sich weder ein alleinstehender Satz mit der Überschrift *Reprise,* noch eine Suite, die mit einer Reprise beginnt, auf die ein Tanzsatz folgt, überliefert.

(3) Es verwundert, daß die Musikforscher, die sich eingehend mit der Entwicklung des Instrumentaltanzes im 16. Jh. beschäftigt haben, den Begriff reprise als Bezeichnung eines Satzes der Suite terminologisch nicht hinterfragt haben. Die Autoren begnügen sich in der Regel zu bemerken, daß der Terminus nichts mit dem der „Reprisenform ABA" zu tun habe und versehen das Wort wohl aus diesem Grund häufig mit Anführungszeichen. Eine andere Art, der begriffsgeschichtlichen Schwierigkeit zu entgehen, ist die, daß einige Historiker den Terminus in seinen Pluralformen singularisch (also grammatisch falsch) verwenden und z. B. von „der Riprese" oder von „der Represe" (Norlind 174f. u. Dieckmann 30) sprechen und glauben, auf diese Weise einer Verwechslung mit dem allgemein gebräuchlichen Begriff von Reprise zu entgehen. Dabei ist die terminologische Fragestellung so einfach wie unumgänglich. Sie lautet: Wie kann erklärt werden, daß ein weitgehend selbständiger Instrumentalsatz innerhalb einer Folge mehr oder weniger untereinander mus. abhängiger Tanzsätze als reprise bezeichnet wird, wo doch gerade dieser paradoxerweise am wenigsten Momente einer ‚Wiederaufnahme' von zuvor Erklungenem erkennen läßt?

Gegenüber den bisherigen Darstellungen der Entwicklung der Suitenform im 16. Jh. zwingt diese Fragestellung zu einer etwas veränderten Interpretation der theor. wie auch mus.-prakt. Zeugnisse. Es scheinen zwei unterschiedliche WORTERKLÄRUNGEN, die hier zur Diskussion gestellt seien, möglich. Die erste, der wohl der Vorzug gebührt, beruht auf der Analyse der satztechnischen Struktur der frühesten mus. Beispiele, während die zweite auf einer hypothetischen Morphologie des fraglichen Satztypus basiert:

(a) In der zuvor erwähnten Lautensuite aus Castelionos Slg. *Intabolatura de leuto* von 1536 handelt es sich bei den mit *Alio modo* bezeichneten Partien um Variationen des Saltarello, d. h. der Saltarello wird „auf andere Weise" nochmals musiziert. Die als *Le Riprese* bezeichneten Erweiterungen hingegen sind keine Variationen oder wie auch immer geartete Wiederaufnahmen von Strukturen des Tanzsatzes. Ihre kompos. Eigenart beruht vielmehr in einer EIN- ODER MEHRFACHEN VARIATIVEN WIEDERAUFNAHME DER KADENZFORMEL, und die Pluralform der Überschrift *Le Riprese* scheint sich auf dieses hervorstechende satztechnische Charakteristikum zu beziehen, das als ein Niederschlag einer improvisatorischen Praxis angesehen werden mag, die mittels der faszinierenden Wirkung, die von einer (obstinaten) Repetition ausgehen kann, den Tanzsatz zu verlängern und zu steigern vermochte.

In den theor. Quellen des 16. Jh. findet sich kein Anhaltspunkt für diese Worterklärung, und obwohl die dargelegte Beschaffenheit der als *Riprese* bezeichneten Sätze in der musikwiss. Lit. mehrfach beschreiben worden ist, ist sie nie zu einer Begriffserklärung herangezogen worden. Als ein später Reflex des in dieser Weise verstandenen Wortgebrauchs des 16. Jh., der den Begriff der Reprise in die Nähe des Kadenzbegriffs rückt, kann ein Wortgebrauch gesehen werden, der in Th. Busby's *A Complete Dict. of Music,* London (1786) ^{3}1811, überliefert ist, gemäß dem die Pause oder Unterbrechung, die gegen Ende eines Stückes angebracht ist, um dem Vortragenden die Gelegenheit zu einer improvisierten → *Kadenz* (III. (3)) zu geben, im Engl. des 18. Jh. als cadence oder reprise bezeichnet worden ist:

Cadence, or *Reprise,* a pause or suspension at the end of an air, to afford the performer an opportunity of introducing a graceful extempore close (zit. nach *The Oxford Engl. Dict.* III, Oxford 1933, s. v. *Cadence*).

(b) Freilich besteht die Möglichkeit, daß die Bezeichnung reprise auch hier ihren Ursprung in der ‚Wiederaufnahme' von Vorhergegangenem hat. Die Bezeichnung läßt sich nämlich auch anhand einer HYPOTHETISCHEN MORPHOLO-

GIE des später als *Reprise* benannten Satzes erklären, nach der dieser ursprünglich dem Mittelteil der dreiteiligen Basse danse entstammt, der in einer mehr oder weniger VARIATIVEN WIEDERAUFNAHME DER VORAUSGEHENDEN BASSE DANSE im engeren Sinne bestanden hat. Die Schwierigkeit der Argumentation liegt darin, daß die Theoretiker, die diesen Typus beschreiben, hierfür die Benennung reprise nicht überliefert haben. Diese taucht erst in dem Augenblick auf, da sich dieser Satz bereits strukturell wie auch in der Verwendung seines melodischen Materials von seiner ehemaligen Funktion einer ‚variativen Wiederaufnahme' gelöst hat. Man könnte das späte Auftauchen mit der lückenhaften Überlieferung erklären. Wahrscheinlicher ist aber, daß man es vermieden hat, innerhalb der Terminologie des Tanzes zwei unterschiedlichen Dingen (einem Tanzschritt [vgl. III.] und einem Tanzsatz) ein und denselben Namen zu geben.

Wie Blume 1925 eingehend dargelegt hat, erfuhr die ursprünglich einteilige Basse danse in der 1. Hälfte d. 16. Jh. eine starke formale Erweiterung, indem man sie um ein ständiges Glied erweiterte, das, zwischen sie und ihre Wiederholung gestellt, in einer partiellen ‚Wiederaufnahme' sowohl der Schrittfolge als auch der Musik der Basse danse bestand. Das allg. Schema ihrer neuen dreiteiligen Gesamtbauform war nun: Basse danse – partielle Wiederaufnahme derselben – Wiederholung der Basse danse. Da der Formteil in der ‚Mitte' der neuen dreiteiligen Gesamtform stand, wurde er von dem provenz. Theoretiker A. Arena „*moitié*" genannt, und weil er stets kürzer als der eigentliche Tanz war, nennt ihn Arena an anderer Stelle in makkaronischer Terminologie auch „*moytia brevis*" (f. 23'). Laut Arena hatten die regulär gebauten dreiteiligen Basses danses, die *danses communes*, eine festgelegte Schrittzahl von 20, ihre moitié eine solche von 12 Schritten (pas):

Ad suos compagnones studiantes ([Lyon: Cl. Nourry 1528] [2]1536): Sequuntur in Practica dansae communes, quae secundum Musicam dansantur ad viginti longas, et quaelibet longa de illis fit ex quatuor semibreuibus:

Les communes à 20:
R c ss d r d r c ss d d d r d r c ss d r c
La moitié à 12:
c d r c ss d d d r d r c.

Notez que ainsi, comme toutes les danses communes sont à 20, semblablement toutes les danses communes et non communes ont une moitié a 12 (f. 27'; zit. nach Blume 74).

Hieraus wird deutlich, daß eine wesentliche Eigenschaft der moitié darin besteht, daß ihre Schrittfolge (pas 2–12) eine ‚Wiederaufnahme' der Schrittfolge (pas 6–16) der danse commune darstellt. Diesem choreographischen Befund entsprach, wie die prakt. Quellen zeigen, von einigen variativen Momenten abgesehen, auch die mus. Erscheinung des Tanzes.

Th. Arbeau, dessen Trakt. erstmals 1588 erschienen ist, beschreibt die Basse danse „unserer Väter", wie sie „seit vierzig bis fünfzig Jahren außer Gebrauch" (f. 24') ist. In der folgenden Textstelle, die vom Aufbau der dreiteiligen Basse danse handelt, bezeichnet Arbeau deren Mittelteil als „*mediation*":

Orchésographie (Langres [1588] [2]1596): Les musiciens d'alors composoient leurs chansons de seize mesures qu'ilz repetoient, et ainsi estoient trente deux mesures pour le commencement: et pour la mediation mectoient seize mesures, et sur la fin seize mesures repetées qui faisoient trente deux mesures... (f. 24').

Doch ist Arbeau nicht nur dieser Typus, sondern auch der Suitentypus der aus drei selbständigen Sätzen bestehenden Basse danse bekannt, deren mittlerer Satz als eine verselbständigte Weiterbildung der moitié des dreiteiligen Basse danse-Satzes angesehen werden darf. Der erste Satz der Dreierfolge, die als Gesamterscheinung ebenfalls als Basse danse bezeichnet wird, heißt „basse dance", der zweite Satz „retour de la basse dance" und der dritte Satz „tordion":

op. cit.: La basse dance entiere contient trois parties: La premiere partie est appellée basse dance: La seconde partie est appellée retour de la basse dance: Et la troisieme et derniere partie, est appellée tordion (f. 26).

Der retour de la basse dance stellt vor allem choreographisch weitgehend eine ‚Wiederkehr' der Schrittfolge der basse dance, wie die von Arbeau mitgeteilten Merkschemata (memoires) der Schrittfolgen belegen:

loc. cit.: Ie vous en ay icy mis par escript vn memoire, affin que l'appreniez par coeur/ *Memoire des mouuementz pour la basse dance.*/ R b ss d r d r b ss ddd r d r b ss d r b c./ ... *Memoire des mouuementz pour le retour de la basse dance.*/ b d r b ss ddd r d r b c.

Wie Arbeaus mus. Bsp. zeigen, ist auch das mus. Material der retour de la basse dance der basse dance entnommen. Anstelle der Arbeauschen Bezeichnung „retour de la basse dance" findet sich in dem von P. Attaingnant 1530 in Paris hg. Druck von 18 Basses danses und anderen Tänzen die Bezeichnung ‚RECOUPE' für den auf die Basse danse folgenden 2. Satz der beschriebenen Folge. Der entscheidende Unterschied gegenüber dem von Arbeau beschriebenen Satztypus liegt darin, daß dieser nicht mehr strukturelle bzw. melodische Elemente der Basse danse ‚wiederkehren' läßt, sondern zu einem SELBSTÄNDIGEN INSTRUMENTALSATZ EIGENER PRÄGUNG geworden ist. Das Wort recoupe hat im Frz. des 16. Jh. die Bedeutung von ‚Wiederholung' (vgl. Huguet, *Dict. de la langue frç. du XVIe siècle* VI, 1965, 406b); in seiner technischen Anwendung kann es als Synonym zu Arbeaus Ausdruck retour angesehen werden. Bereits im Titel der Slg. Attaingnants tritt *Recoupe* als Satzbezeichnung auf: *Dixhuit basses dances garnies de Recoupes et Tordions*... (Brown 1530_5). Die schematische Folge der überlieferten Sätze der Slg. lautet: *Basse dance – Recoupe – Tordion*. Attaingnants als *Recoupe* überschriebener Satztypus ist derart von der ihr vorausgehenden Danse unabhängig geworden, daß sie in der Regel sogar in einer anderen Taktart als die Danse steht. Häufig findet sich das folgende Schema: Basse danse: geradtaktig, Recoupe: ungeradtaktig, Tordion: Tripeltakt höherer Ordnung. Das Prinzip der Suite, die Verbindung von (Tanz-)Sätzen unterschiedlicher Taktbewegung, ist wohl der entscheidende Faktor für die mus. Loslösung der Recoupe von der Danse gewesen. Daß hierbei die Bezeichnung recoupe jeglichen sachlichen Bezug zu ihrem Bezeichnungsgegenstand verloren hat, ist offenbar nicht als störend empfunden worden.

Der Antwerpener Drucker T. Susato nennt in seinem 1551 erschienenen Sammelbd. *Het derde musyck boexken* (Brown 1551_8) den zuvor von Attaingnant als *Recoupe* überschriebenen Satztypus *Reprise* oder *Reprinse* (f. 2ff. u. 14), verwendet aber auch noch den Ausdruck *Recoupe*. Daß seine als Reprisen bezeichneten Sätze mit der vorausgehenden Basse danse oder Bergerette nichts mehr gemein haben, läßt sich u.a. auch an der Tatsache erkennen, daß sie häufig eigene Zusatztitel tragen, d.h. daß sie sich melodisch an

einer anderen vokalen Vorlage (als die Basse danse dies tut) orientieren. Als Bsp. sei die folgende Suite Susatos genannt: *Mon desir. Basse danse – Reprise Le cueur est bon – Reprise Cest a grant tort* (f. 6–7). Ähnlich wie bei den Variationen können auch mehrere Reprisen hintereinander auftreten. Ein weiterer Beweis dafür, daß die Titel *Recoupe* und *Reprise* synon. Ausdrücke sind, mag auch darin gesehen werden, daß derselbe Satz, den Susato 1551 *Recoupe* nennt (f. 11, Nr. 29b) bei seiner erneuten Veröffentlichung in der 1583 von P. Phalèse u. J. Bellère hg. Slg. *Chorearum molliorum collectanea* (Brown 1583_7) mit *La Reprinse* (f. 7, Nr. 6b) überschrieben ist. Während sich in der 2. Hälfte d. 16. Jh. der Ausdruck reprise mehr und mehr durchsetzt, geraten die Termini retour und recoupe in diesem Zusammenhang zunehmend in Vergessenheit. Möglicherweise wurde die Bezeichnung reprise als Substitut von retour und recoupe möglich, weil die Drucker der mus. Slg. nicht die Gefahr liefen, daß, wenn sie einen Instrumentalsatz mit *Reprise* überschrieben, diese Benennung mit dem Tanzschritt gleichen Namens verwechselt wurde.
Blume macht in seiner 1925 entstandenen Studie die folgende Anmerkung zur Terminologie:

Reprise oder *Recoupe* ist bei der Basse Danse nur der musikalische Terminus, der dem choreographischen „Retour" entspricht; das beweist die Form der Reprisen. Nochmals: Retour = Recoupe oder Reprise darf nicht verwechselt werden mit der in obigen Schemata angegebenen 16-taktigen Mittelgruppe = Moitié. Dieser Begriff gehört der inneren Gliederung der Danse an, während jener die Gruppierung Danse – Retour – Danse betrifft! (80)

Hierzu kann bemerkt werden, daß zum einen eine Trennung zwischen einem rein choreographischen Terminus (retour) und zwei rein mus. Termini (recoupe und reprise) etwas gewaltsam erscheint, nicht zuletzt deshalb, weil in dem Zeitpunkt, in dem die beiden letztgenannten Termini auftreten bzw. seit sie nachzuweisen sind, gerade die mus. Verselbständigung der in Frage stehenden Sätze längst vollzogen war. Zum anderen verkennt Blume offenbar, daß der später als *Reprise* bezeichnete selbständige Suitensatz faktisch nach und nach aus dem Mittelsatz der dreiteiligen Basse danse hervorgegangen ist. Daß sich in der Praxis die Termini nicht so leicht trennen lassen, zeigt z. B. ein mit *Moytie de Bassedance. Il me suffit* überschriebener selbständiger Instrumentalsatz in der von J. Moderne ca. 1550 in Lyon veröff. Slg. *Musique de joye* (f. E_2) (Brown $154?_6$). Würde sich, wie Blume formuliert, der Terminus moitié lediglich auf die „innere Gliederung der Danse" beziehen, dann wäre ein auch noch so kurzer Satz mit dieser Bezeichnung undenkbar.

(4) In einigen Fällen scheint das Moment der Nachordnung zum zentralen Bezeichnungsinhalt geworden zu sein, denn in Verbindung mit einem langsamen, geradtaktigen Vortanz bezeichnet die Satzüberschrift *Reprinse* häufig einen schnellen, ungeradtaktigen NACHTANZ. Dies ist vor allem in Verbindung mit Allemanden der Fall und scheint vor allem frz.-nld. Usus gewesen zu sein. In den folgenden Fällen handelt es sich bei den mit *Reprinse* überschriebenen Sätzen um ‚Nachtänze' (Auswahl):

Fr. Viaera, *Nova et elegantissima in cythara ludenda carmina* (Löwen 1564) (Brown 1564_7), Nr. 43: *Almande du Prince – Reprinse* (f. 33');
P. Phalèse, *Luculentum theatrum musicum* (Löwen 1568) (Brown 1568_7), Nr. 149: *Almande smeechdelijn – Reprinse* (f. 87');
S. Vreedman, *op. cit.*, Nr. 17: *Almande dousame – Le* [sic] *Reprinse* (f. 8'–9).

Als verbaler Beweis, daß in diesen Fällen mit der Satzüberschrift *Reprinse* ein ‚Nachtanz' gemeint ist, mag S. Kargels 1578 in Straßburg erschienene *Renovata cythara* (Brown 1578_4) gelten, in der, der geographischen Lage Straßburgs angemessen, als 70. Kompos. der Slg. ein in zwei Sprachen betiteltes Tanzpaar zu finden ist. Die Überschriften lauten: *Almande Teutscher Tanz – Reprinse. Der Nachtantz* (f. L_1' bis L_2).

Lit.: T. NORLIND, Zur Gesch. d. Suite, SIMG III, 1906; FR. BLUME, Studien z. Vorgesch. d. Orchestersuite im 15. u. 16. Jh. (Berliner Beitr. z. Musikwiss. I), Lpz. 1925; J. DIECKMANN, Die in dtsch. Lautentabulatur überlieferten Tänze d. 16. Jh., Kassel 1931; H. BECK, Die Suite (Das Musikwerk XXVI), Köln 1964; H. M. BROWN, Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography, Cambridge/Mass. 1965; Art. Ripresa, RiemannL, Sachteil 1967.

Siegfried Schmalzriedt, Tübingen 1979

Reprise / ripresa (nach 1600)

I. Im letzten Viertel des 16. Jh. taucht erstmals sowohl in franz. als auch ital. Musiktraktaten sporadisch der Ausdruck reprise bzw. ripresa zur Benennung von REPETITIONSZEICHEN auf, die die Wiederholung eines mus. Abschnittes fordern. (1) Der Ausdruck „signe de Reprise" findet sich wohl erstmals in einer franz. Schrift (Blockland de Montfort 1587) und kennzeichnet dort das EINSATZZEICHEN FÜR DIE WIEDERHOLUNG DER SCHLUSSPARTIE EINES STÜCKES. (2) Ebenfalls wohl zum ersten Mal wird ein einem ital. Traktat (Tigrini 1588) mit Ripresa das WIEDERHOLUNGSZEICHEN FÜR DIE VOLLSTÄNDIGE REPETITION EINES STÜCKES ODER ABSCHNITTS benannt. (3) Gegen Ende des 17. Jh. (Loulié 1696) kommt es zu einer Gegenüberstellung der beiden Zeichen und ihrer Benennungen, und es wird in der Folge üblich, das Zeichen für die vollständige Wiederholung als „GRANDE REPRISE" und das Einsatzzeichen für die Repetition einer Schlußpartie als „PETITE REPRISE" zu bezeichnen.

II. Dem dargelegten terminologischen Usus entsprechend wird, seit dem frühen 17. Jh. nachweisbar, die WIEDERHOLUNG EINES GRÖSSEREN ZUSAMMENHÄNGENDEN FORMTEILS Reprise genannt. (1) Insbes. wird die VOLLSTÄNDIGE WIEDERHOLUNG eines größeren Abschnitts (DA CAPO) als Reprise oder auch als „grande reprise" bezeichnet, (2) während die WIEDERHOLUNG EINER SCHLUSSPARTIE (DAL SEGNO) „petite reprise" genannt wird.

III. Ebenfalls seit dem ausgehenden 17. Jh. wird ein ZU WIEDERHOLENDER TEIL („WIEDERHOLUNGSTEIL") eines Musikstückes selbst reprise genannt. (1) Hierzu zählen insbes. die beiden ZWISCHEN WIEDERHOLUNGSZEICHEN STEHENDEN TEILE meist binärer Formen (J. Ozanam 1691). (2) Auch der (zu wiederholende) ZWEITE TEIL EINES „AIR" wird als reprise bezeichnet (A. Furetière 1690).

IV. Auch BEANTWORTENDES FORTFAHREN innerhalb eines mus. Zusammenhangs durch eine andere Person, Stimme oder einen andersgearteten Formteil wird vereinzelt als Reprise bezeichnet. (1) Dies ist am frühesten für die respondierende Wiederaufnahme des mus. Fadens beim ALTERNATIM-VORTRAG der Fall (J. Florio 1598). (2) Spezieller werden seit dem Beginn des letzten Drittels des 17. Jh. reprendre und reprise in der franz. Kompositionslehre im Zusammenhang mit der WIEDERKEHR DES THEMAS IN DER FUGE verwendet (De la Voye Mignot 1666). (3)(a) Vereinzelt werden in der franz. Instrumentalmusik des 18. Jh. die ZWISCHENSÄTZE BZW. COUPLETS IM RONDEAU ebenfalls reprises genannt (J.-Ph. Rameau 1724), (b) während Rousseau 1768 darunter SOWOHL DEN REFRAIN ALS AUCH DIE ZWISCHENSÄTZE BZW. COUPLETS IM RONDEAU begreift.

V. Seit der 2. Hälfte des 18. Jh. läßt sich reprise im Franz. auch als ORGELBAUTECHNISCHER TERMINUS nachweisen (Dom Bédos 1766). Als solcher bezeichnet das Wort die ‚REPETITION' bei einer Mixtur.

VI. Die WIEDERAUFFÜHRUNG EINER OPER nach einer längeren Unterbrechnung wird im Franz. ebenfalls als reprise bezeichnet.

VII. Auf die SONATENSATZFORM bezogen, benennt das Begriffswort Reprise im Anschluß an das unter II.(1) und III.(1) erörterte Wortverständnis zunächst die WIEDERHOLUNG DER BEIDEN HAUPTTEILE BZW. DIE ZU WIEDERHOLENDEN HAUPTTEILE SELBST. (1) In der Folge Beethovens ist es nach und nach üblich geworden, nur noch die WIEDERHOLUNG DER EXPOSITION vorzunehmen und diese als Reprise zu bezeichnen. (2) Die WIEDERKEHR DES EXPOSITIONSTEILS IN DER GRUNDTONART NACH DER DURCHFÜHRUNG wird u. a. auch aus diesem Grund zunächst nur zögernd und wie es scheint nur in mündlicher Tradition als Reprise (Galeazzi 1796; Seyfried 1818) verstanden. Erst seit H. Leichtentritts *Mus. Formenlehre* (1911) setzt sich der moderne Wortgebrauch zusehends durch. Parallel zu ihm – und oft nicht deutlich von ihm zu trennen – bezieht sich der Terminus zuweilen nur auf den WIEDEREINTRITT DES HAUPTTHEMAS IN DER GRUNDTONART. (3) Ebenfalls erst nach 1910 finden sich zusammengesetzte Ausdrücke, die UNGEWÖHNLICHE REPRISENEINTRITTE begrifflich zu fassen versuchen: es wird (a) eine „VERSCHLEIERUNG DER REPRISE" von (b) einer „SCHEINREPRISE" bzw. „FAUSSE REPRISE" unterschieden. (4) Die aus der ÄSTHETISCHEN REFLEXION DES NEUEREN REPRISENBEGRIFFS INNERHALB DER SONATENSATZFORM resultierenden unterschiedlichen begrifflichen Inhalte und Begleitvorstellungen erweisen sich als VON DEN UNTERSCHIEDLICHEN FORMTHEORETISCHEN KONZEPTIONEN ABHÄNGIG: (a) Für die Vertreter einer ARCHITEKTONISCH-SYMMETRISCHEN KONZEPTION ist die Reprise ein „tragender" Bestandteil, (b) in der DRAMENTHEORETISCHEN KONZEPTION stellt sie die „Lösung des Knotens" bzw. die „überraschende Wendung zum Guten" dar. (c) Einige Verfechter einer AUTONOMEN FORMKONZEPTION erblicken in der Reprise das konstruktiv entscheidende Ziel der Formbewegung, eine Auffassung, die (α) zum Teil DIALEKTISCH BEGRÜNDET wird. (β) Andere Autoren jedoch sprechen aus einer Sichtweise, die den Sonatensatz als einen sich DYNAMISCH ENTWICKELNDEN FORMPROZESS versteht, von einem „REPRISENPROBLEM".

I. Im letzten Viertel des 16. Jh. tauchen erstmals sowohl in franz. als auch ital. Musiktraktaten sporadisch die Ausdrücke reprise bzw. ripresa zur Benennung von REPETITIONSZEICHEN auf, die die Wiederholung eines mus. Abschnitts fordern.

(1) Der Ausdruck „signe de Reprise" findet sich wohl zum ersten Mal in einer franz. Schrift und bezeichnet dort das EINSATZZEICHEN FÜR DIE WIEDERHOLUNG DER SCHLUSSPARTIE EINES STÜCKES:

Blockland de Montfort, *Instruction méthodique* (Lyon 1587), Chap. XVI, S. 51: *Des signes de Repetition, de Reprise, de Concordance, & de Demonstration:* Le second est le signe de Reprise, lequel se trouue quasi vers la fin de la chanson: Et denote que quand on est à la fin de la chanson, il faut reprendre à la note, ou pause sur laquelle il est mis. Et est signé ainsi.



Blockland de Montfort spricht noch von dem „signe de Reprise" und nicht, wie später fast durchweg üblich, nur von „reprise". Die Bedeutung des Wortes reprise ist hier also noch ‚Wiederholung' (vgl. II. (2)).

Freilich scheint in der mus. Fachsprache nach und nach der zusammengesetzte Ausdruck „signe de Reprise" eine derartige Konsistenz angenommen zu haben, daß man die Wörter „signe de" alsbald weglassen konnte und es dennoch klar war, daß mit dem Bezeichnungsfragment „reprise", sofern es in einem bestimmten Bedeutungszusammenhang stand, das ‚Einsatzzeichen für die Wiederholung eines Schlußabschnitts' gemeint war:

De la Voye Mignot, *Traité de musique* (Paris ²1666), Chap. I, 9: *Des points de repetition, reprises, guidons, & points d'orgues*: Les reprises se mettent en quelque lieu que ce soit où l'on desire reprendre lors que l'on a finy, & se font ainsi... [es folgen zwei ähnlich hakenförmige Zeichen, die zu beiden Seiten ihres geraden Endes zwei Punkte aufweisen] (21).

Auch andere zeitgenössische Musiklehren behandeln das ‚Einsatzzeichen' im Zusammenhang mit dem Wiederholungszeichen („signe de Repetition"; „point de repetition"), dem Kustos („signe de Demonstration"; „guidon") und der Fermate („signe de Concordance"; „point d'orgue"). Der notationstechnische Usus solcher (und vergleichbarer) papier- und arbeitssparenden Repetitionszeichen ist allerdings älter als deren Bezeichnung als signe de reprise oder reprise. Die Existenz eines ‚Einsatzzeichens', das sowohl die Wiederholung eines Schlußgliedes als auch den Eintritt der imitierenden Stimmen in der Fuga bezeichnete, ist seit dem ausgehenden Mittelalter vielfach belegt. Im Lat. sind hierfür die Termini „signum intimationis", „signum convenientiae" sowie „signum variationis" belegt:

Adam von Fulda, *Musica* (1490): Singularia sunt illa [signa]: ...intimationis, ut hic ⌂ (GS III, 362a);

M. Schanppecher, *Opus aureum* III (1501): Alia signa non existentia de carminis constitutione... convenientiae 𝄋 (ed. K. W. Niemöller 7);

S. Calvisius, *Exercitatio musica tertia* (Lpz. 1611): Sunt et signa repetitionis ut... / A membro finali 𝄋 / vel in fuga 𝄋 (157);

J. Fr. B. C. Majer, *Museum musicum* (Schwäbisch Hall 1732): § 6: 𝄋 *Signum variationis* ist gleichfalls ein Wiederholungs=Zeichen in denen *Fugis* und *Canonibus* sehr gebräuchlich / und gibt zu verstehen / wann der / so dem ersten nachsinget oder spielet / anfangen solle (17).

In der ital. Musiklit. findet sich für das ‚Einsatzzeichen' vielfach der Ausdruck ‚Presa', also das Substantiv des präfixlosen Grundverbs ‚prendere' (nehmen, ergreifen):

G. M. Lanfranco, *Scintille di musica* (Brescia 1533): Et la Presa si fa sopra la Nota: o Pausa (sia di che ualuta si uoglia) quando una parte canta sopra l'altra: per dimostratione del comminciamento di colui: che tacendo dopo il primo resta, Ouero si fa: per dimostrare il detto comminciamento dopo una lunga taciturnita: per fuggir il fastidio del numerare una molta quantita di Pause (127);

G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] ³1573): Et quella parte, che si incomincierà à comporre prima, sarà la Guida; & quella che si componerà dapoi con le istesse figure & ogn'altro accidente, sarà il Consequente. La onde finito che sarà il tutto; come qui si vede [Notenbsp.], si piglierà la parte, che incomincia a cantare; cioè la Guida, & si scriuerà di lungo; & doue il Consequente hà da incominciare a cantare: cioè sopra la figura posta nella Guida, si porrà vn segno tale, 𝄋 ilqual vien detto da i Musici presa... (259).

Der Franzose Perrine bezeichnet das in Frage stehende Zeichen ebenfalls als Reprise. Gleichzeitig bietet er als synon. Bezeichnung auch das Wort ‚refrain' an:

Livre de musique pour le lut (Paris 1679): Les Reprises où refrains se marquent ainsi... [es folgt das übliche hakenförmige Zeichen mit den beiden Punkten] (50).

Während das Synonym ‚refrain' nur bei Perrine Erwähnung findet, läßt sich seit dem frühen 18. Jh. das Synonym ‚Renvoy' (Zurückschicken, Hinweis, Verweisung) mehrfach belegen. So setzt M. L'Affillard in seinen *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* (Paris [1691] ⁵1705) unter ein Notenbeispiel mit zwei Einsatzzeichen die Erklärung „*Renvoy*, ou *Reprise*", und er hebt mehrfach das Einsatzzeichen dadurch hervor, daß er es in vielen seiner mus. Beispiele noch mit dem verbalen Zusatz „Reprise" (S. 31–35, 53f., 60, 62) verdeutlicht. Hierbei bleibt es jedoch ungewiß, ob L'Affillard mit dem Ausdruck Reprise das Einsatzzeichen oder die bei diesem einsetzende ‚Wiederholung' (im Sinne von II.(2)) meint. Die Tatsache, daß das Wort unter und nicht hinter dem Zeichen steht, spricht jedoch eher für die Annahme, daß es dem Autor um eine wohl pädagogisch intendierte Verdeutlichung zu tun ist.

Während noch in der 2. Hälfte des 17. Jh. J. Playford im Engl. das Einsatzzeichen als ‚Repeat' (Wiederholung) bezeichnet

An Introduction to the Skill of Musick (London 1674): A Repeat is thus marked [es folgt das allgemein gebräuchliche Zeichen], and is used to signifie that such a part of a Song or Lesson must be Played or Sung over again from that Note over which it is placed (35).

nennt das GrassineauD (London 1740) neben „small *Repeat*" (vgl. (3)) wohl in Anlehnung an Brossard auch den ital. Ausdruck „*Repressa*" (!):

Repressa, a character where the repeat begins (198).

(2) Wohl zum ersten Mal wird bei Tigrini in einem ital. Musiktraktat mit Ripresa das Wiederholungszeichen für die vollständige Repetition eines Stückes oder Abschnitts benannt, das vorschreibt, daß das zuvor erklungene Stück oder ein mus. Abschnitt von seinem Anfang an wiederholt werden muß:

O. Tigrini, loc. cit.: Et quando si ha da replicare da capo, si fa quest'altro [sc. segno] :||: quale dimandano Ripresa, Ritornello, ò Replica.

Allerdings bleibt der Gebrauch der Bezeichnung Ripresa für das Wiederholungszeichen im 16. Jh. ein Einzelfall. Offenbar befürchtete man zunächst eine Verwechslung mit dem Einsatzzeichen, die es zu verhindern galt.

Aus demselben Grund konnte sich wohl auch ‚Replica' nicht durchsetzen. ‚Ritornello' hingegen findet sich schon 1533 bei Lanfranco:

loc.cit.: Il Ritornello adunque si forma ne i canti con tante Pause di Longa imperfetta puntate dalle bande: quante uolte il Compositore uuole: chel si ritorni addire quelle Note: o Pause: chel serra fra il Ritornello: & una Pausa: che abbraccia tutte le righe, Ouero fra l'uno: & l'altro ritornello: chi piu di uno ne uolesse.

Im Franz. hingegen ist das Wort ‚repetition' (Wiederholung) bzw. ‚Signe de repetition' oder ‚Point de repetition' der übliche Ausdruck für das Wiederholungszeichen:

L. Bourgeois, *Le droict chemin de musique* (Genf 1550): Il faudra chanter deux fois ce qui sera devant cecy (qu'on appelle repetition)... (f. B_3);

Blockland de Montfort, loc.cit.: Outre tous les signes..., nous en trouuons encores quatre, desquels l'un est nommé Signe de repetition, lequel se met communement és chansons où il y a double lettre, & denote qu'il faut repeter la Musique pour la seconde fois, & chanter comme on a faict la premiere;

Perrine, loc.cit.: Les Points de Repetition se mettent à la fin des premiers couplets de toutes sortes d'airs où pieces de musique lors qu'ils doivent se recommancer, et se font de cette maniere

Comme ou bien

Gegen Ende des 17. Jh. kommt der Gebrauch des Wortes ripresa bzw. reprise für das Wiederholungszeichen wieder auf und setzt sich nun allgemein durch. Hiervon zeugt der Art. *Ripresa* des BrossardD (Paris [1703] ²1705):

RIPRESA, veut dire, REPRISE. C'est ainsi qu'on nomme en Italien & en François ce qu'on nomme en Latin *Signum repetitionis*, parce que la *Reprise* en Musique est proprement un *Signe* ou une *Marque* qu'il faut repeter quelque chose. C'est une invention de la paresse ou de l'avarice des hommes afin de s'exempter de la peine d'écrire deux fois de suite la même chose, ou pour épargner le papier (96 f.).

Wie Brossard bemerkt, wird das Wiederholungszeichen in lat. verfaßten Texten allgemein ‚signum repetitionis' genannt:

Calvisius, loc. cit.: Sunt et signa repetitionis ut ab initio ;

Th. B. Janowka, *Clavis seu thesaurum magnae artis musicae* (Prag 1701): ... sunt item seqventia intra systemata ponenda repetitionis signa, qvorum primum in medio & fine alicujus Ariae Sarabandae, Menuetae etc. alia inter cantum ubicunqve poni solent (106);

Majer, loc.cit.: *Signum Repetitionis* zeiget an / daß man das vorher *musicirte* wiederholen und *repetieren* solle.

Im 14. und 15. Jh. war hingegen der Ausdruck „signum reinceptionis" weit verbreitet:

Anon., *Tractatulus de cantu mensurabili seu figurativo musicae artis* (Mitte 14. Jh.): Signum autem reinceptionis est circulus integer habens per modum dyametri lineam in medio circuli erectam dividentem circulum in duas equales partes, ut sic: ⦶

Alii autem aliud signum reinceptionis assignant, scilicet illud: :|: vel illud: :|||: (ed. F. A. Gallo, CSM 16, 37);

Adam von Fulda, loc.cit.: Singularia sunt illa [signa]: reinceptionis, ut hic :||:

Schanppecher, loc.cit.: Alia signa non existentia de carminis constitutione / reinceptionis

Die Bezeichnung Reprise für das Wiederholungszeichen, das Brossard zufolge „eine Erfindung der Faulheit oder des Geizes der Menschen" ist, hat sich im Laufe des 18. Jh. auch im Dtsch. eingebürgert:

J. S. Petri, *Anleitung z. prakt. Musik* (Lpz. 1782): Außer den bisherigen Hauptzeichen... müssen noch einige Zeichen bemerkt werden. Diese sind: 1) Die *Reprisen*, oder Wiederholungszeichen... (145).

(3) Mit dem Wiederaufkommen der Bezeichnung reprise für das Wiederholungszeichen gegen Ende des 17. Jh. ergibt sich die Notwendigkeit, die Benennung der beiden unterschiedlichen Zeichen durch Hinzufügung von Epitheta zu differenzieren. Es wird nunmehr üblich, das Wiederholungszeichen als „GRANDE REPRISE" und das Einsatzzeichen als „PETITE REPRISE" zu bezeichnen:

E. Loulié, *Eléments ou principes de musique* (Paris 1696): La Separation ou grande Reprise ou se met au milieu d'un Air, & marque la fin de la premiere Partie; Quand la Separation est ponctuée, il faut recommencer la premiere Partie de l'Air; quand elle n'est pas ponctuée, il ne faut pas recommencer.

La petite Reprise 𝄋 montre qu'il faut reprendre à la Notte qui en est marquée (39 f.);

BrossardD (Paris [1703] ²1705): La *grande Reprise* se marque ainsi ou ainsi & signifie qu'il faut repeter tout ce qui a été joüé ou chanté jusques là, si c'est le commencement d'une pièce, ou tout ce qui a été joüé ou chanté depuis une pareille marque si c'est à la fin d'une pièce... La *petite Reprise* est lorsqu'on ne reprend ou l'on ne repette que quelques-unes des dernieres mesures d'une *grande Reprise*, on la marque ainsi ou ainsi 𝄋 au dessus ou au dessous de la Notte par laquelle on doit commencer à repeter (97);

RousseauD (Paris [1768] ²1775), Vol. II, Art. *Reprise*: Dans la Note on appelle *Reprise* un signe qui marque que l'on doit répéter la Partie de l'Air qui le précede; ce qui évite la peine de la noter deux fois. En ce sens on distingue deux *Reprises*, la grande & la petite. La grande *Reprise* se figure à l'Italienne par une double barre perpendiculaire avec deux points en dehors de chaque côté, ou à la Françoise par deux barres perpendiculaires un peu plus écartée, qui traversent toute la Portée, & entre lesquelles on insere un point dans chaque espace: mais cette seconde maniere s'abolit peu-à-peu; car ne pouvant imiter tout-à-fait la Musique Italienne, nous en prenons du moins les mots & les signes; comme ces jeunes gens qui croient prendre le style de M. de Voltaire en suivant son orthographe (155).

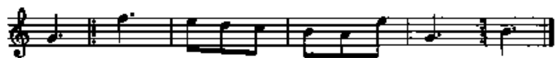
Parallel hierzu wird offenbar im Ital. von einer ‚Ripresa maggiore' und von einer ‚Ripresa minore' gesprochen, wie dies Brossard und Walther in ihren Lexika belegen:

BrossardD: Quoyqu'il en soit, il y en a de deux sortes [sc. de *Reprises*], sçavoir, *Ripresa maggiore & minore*. c'est à dire la *grande* & la *petite Reprise* (ibid.);

WaltherL (Lpz. 1732): Ripresa (*ital.*) also heisset das Wiederholungs-Zeichen, welches, wenn es wie Fig. 4. Tab. XIX. aussiehet, *Ripresa maggiore*, das grosse Wiederholungs-Zeichen; wenn es aber wie Fig. 5. ej. Tab. gestaltet ist [Walther benutzt dieselben Zeichen wie Brossard], und fast am Ende einer grossen Ripresa [vgl. I. (3)] vorkommt, *Ripresa minore*, das kleine Wiederholungs-Zeichen genennet wird (528 b).

Auch im KochL (Ffm. 1802) wird eine „kleine Reprise" exemplifiziert:

Art. *Wiederholungszeichen*: ... Sollen aber keine ganzen Perioden des Tonstücks, sondern nur einzelne Takte desselben wiederholt werden, so pflegt man die Wiederholungspunkte neben die Taktstriche zu schreiben, jedoch ohne die Taktstriche zu verdoppeln...



Diese Art des Wiederholungszeichen wird die kleine Reprise genannt (1742 f.).

II. Dem dargelegten terminologischen Usus entsprechend wird, seit dem frühen 17. Jh. nachweisbar, die WIEDERHOLUNG EINES GRÖSSEREN ZUSAMMENHÄNGENDEN FORMTEILS Ripresa bzw. Reprise genannt.

(1) In einigen wenigen Fällen findet sich die VOLLSTÄNDIGE WIEDERHOLUNG eines größeren Abschnittes (DA CAPO) als Ripresa bzw. Reprise oder auch als „grande reprise" bezeichnet.
So tragen in G. Frescobaldis *Partita sopra l'Aria de Follia* aus dem I. Buch der *Toccate e Partite d'Intavolatura di cembalo* (Rom [1615] Ausg. 1637, ed. P. Pidoux, Kassel u. Basel o.J. [1948], fünf der sechs zweiteiligen Variationen („Parti") zu Beginn ihres zweiten Teils die Spielanweisung „Ripresa". Auffallend dabei ist, daß diese Anweisung zusätzlich zu den Wiederholungszeichen, die die beiden Teile jeweils begrenzen, gemacht wird. Da als Deutungsmöglichkeit dieses „pleonastischen" Befundes kaum eine doppelte ‚Wiederholung' des zweiten Teils gemeint sein dürfte, liegt die Vermutung nahe, daß der verbale Hinweis wohl zur Verdeutlichung der Wiederholungszeichen dienen soll, um unmißverständlich darauf hinzuweisen, daß in dem vorliegenden Variationenzyklus, im Gegensatz etwa zu den *Partite 11 sopra l'Aria di Monicha* (ibid.) und der *Aria detta la Frescobalda* (II. Buch), bei denen der zweite Teil der „Parti" unwiederholt bleibt, eine ‚Wiederholung' auch des zweiten Teils gefordert ist.
Auch Fr. Couperin setzt in *L'art de toucher le clavecin*, Paris 1716, an den Beginn des zweiten Teils einer Allemande ausdrücklich die Vorschrift „*Reprise*" und unter den Schlußakkord die Bemerkung „*Fin*" (ed. A. Linde, Lpz. 1933, 23), um damit deutlich zu machen, daß er eine Wiederholung dieses zweiten Teiles wünscht. Und im Hinblick auf das Cembalostück *Les idées heureuses* fordert er, der Spieler solle bei der „vollständigen Wiederholung eben dieses Stückes" („A la grande reprise de cette même pièce") einen speziellen Fingersatz verwenden (*op. cit.* 26).
Auch das WaltherL (1732) belegt diesen Sprachgebrauch:

Die grosse *Ripresa* bedeutet, daß alles, was biß daher gesungen oder gespielt worden, wiederholt werden müsse, so wohl wenn es im Anfange eines Stücks, als auch am Ende desselben ist... (528 b).

Und J. H. Knecht gibt als franz. Terminus für eine ‚Wiederholung in der Musik' das Wort Reprise an:

Allg. mus. Katechismus (Biberach 1803) Ausg. Wien o.J.: *Welche Kunstwörter sind bey Wiederhohlungen gebräuchlich?* Folgende: ...im Lateinischen: *Repetatur*, es soll wiederhohlt werden, (im Italienischen heißet *Repetizione*, eine Wiederholung, und im Französischen *Reprise* das nähmliche...) (44).

Tatsächlich wurde jedoch gerade auch im Franz. der Ausdruck reprise nur selten für die ‚Wiederholung eines größeren zusammenhängenden Formteils' gebraucht. Hierfür war der Ausdruck ‚répétition' der allg. eingeführte, nicht zuletzt wohl deshalb, weil das Wort ‚reprise' in erster Linie zur Bezeichnung eines ‚zu wiederholenden Formteiles' benutzt wurde (vgl. III.).

(2) Häufiger hingegen findet sich zur Bezeichnung der WIEDERHOLUNG EINER SCHLUSSPARTIE (DAL SEGNO) der Hinweis Ripresa oder „petite reprise". In G. Frescobaldis *Partite 14 sopra l'Aria della Romanesca* (ebenfalls aus dem zit. I. Buch der *Toccate e Partite d'Intavolatura di cembalo* von 1615) findet sich die Spielanweisung „Ripresa" in drei Variationen (II, Takt 5; V, T. 17 u. XIV, T. 6), um anzuzeigen, daß die jeweiligen Schlußtakte, die eine mehr oder weniger erweiterte Kadenz darstellen, wiederholt werden sollen.
J. Ozanam überliefert diesen Wortgebrauch in einer kurzen Darstellung des formalen Aufbaus der Sarabande. Eine Teilwiederholung des Schlusses wird in der Regel nach der vollständigen Wiederholung des zweiten Teiles eines Tanzstückes gefordert:

Dictionnaire mathématique (Paris 1691): La SARABANDE est un Air de Musique à trois tems, qui a deux parties: La premiere est de quatre mesures, ou si elle en a huit, on ne la recommence pas: La seconde en a huit ou douze, elle se recommence, & aprés la seconde fois on fait une petite reprise des quatre dernieres mesures (665).

An dieser Bezeichnung ändert sich auch dann nichts, wenn die Teilwiederholung variiert wiederaufgenommen wird, es sich also gar nicht um eine getreue Repetition des zuvor Erklungenen handelt. So finden sich in Fr. Couperins *Pièces de clavecin, Premier Livre* (Paris 1713) bei einer Sarabande mit der Überschrift *Sarabande la Majestueuse* an deren zweiten zu wiederholenden Teil zwei viertaktige Ergänzungen angehängt, deren erste der Autor als „Petitte Reprise" bezeichnet. Die zweite Ergänzung ist eine stark ornamentierte Variante der ersten. Couperin überschreibt sie mit „Petitte Reprise de cette Sarabande, plus Ornée que la premiere" (ed. M. Cauchie, *Œuvres complètes* II, 1, Paris 1932, 21).
Auch das WaltherL (1732) dokumentiert dieselbe Ausdrucksweise:

loc.cit.: Die kleine *Ripresa* ist: wenn nur etliche und zwar die letzteren Tacte aus einer grossen *Ripresa* wiederholt werden (528 b).

III. Ebenfalls seit dem ausgehenden 17. Jh. wird ein ZU WIEDERHOLENDER TEIL („WIEDERHOLUNGSTEIL") eines Musikstückes selbst Reprise genannt.

(1) Hierzu zählen insbes. die beiden ZWISCHEN WIEDERHOLUNGSZEICHEN STEHENDEN TEILE meist binärer Formen. Die wohl älteste überlieferte Formulierung, daß „das, was zweimal gesungen bzw. gespielt wird, eine *Reprise* genannt wird", findet sich bei J. Ozanam:

Dict. mathématique (Paris 1691): Cette marque :||: signifie qu'il faut recommencer encore une seconde fois la même chose, & ce qui se chante ainsi deux fois s'apelle une *Reprise* (656).

BrossardD (1703) ²1705 übernimmt diese Erklärung fast wörtlich in seinen Art. *Ripresa* und fügt ihr noch hinzu, daß man solche zu wiederholende Teile gewöhnlicherweise paarweise bei Tanzsätzen antreffe:

...& ce qui se chante ainsi deux fois s'apelle une *Reprise*. On trouve ordinairement de ces signes vers le tiers ou environs des *Gavottes*, des *Menuets*, des *Bourées*, des *Courantes*, etc. & à la fin, parce que ces sortes de pièces doivent avoir deux *Reprises* qu'on joüe chacune deux fois (97).

Aber auch andere weltliche Kompos. können aus „deux Reprises qu'on joüe chacune deux fois" (*op. cit.* 5) bestehen, z. B.:

Une *Ariette* a ordinairement deux reprises, ou bien elle se recommence *da capo*; comme un *Rondeau* (ibid.);
Canzonette Neapolitane, ont presque toûjours deux reprises comme nos *Vaudevilles*, qu'on chante chacune deux fois (10).

In der Folge findet sich der Ausdruck reprise im Sinne eines ‚zu wiederholenden Teils' einer binären Form im ganzen 18. Jh. Auch J. le Rond d'Alembert gebraucht ihn:

Elemens de musique théor. et pratique (Paris 1752): Le *Menuet* est un air à trois tems d'un mouvement modéré, composé de deux parties qu'on recommence chacune deux fois, & que pour cette raison on appelle *reprises*; chaque reprise du Menuet commence en frappant, & doit être de 4, de 8, de 12 mesures; de maniere que les repos soient bien marqués de 4 en 4...
Le *Passepied* est proprement un menuet fort vif, qui ne commence pas en frappant, comme le menuet ordinaire; mais dont les deux reprises commencent au troisiéme tems (169).

Der Ausdruck wird mit dieser Bedeutung auch im Dtsch. benutzt:

C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art, das Clavier zu spielen*, I. Teil (Bln 1753): Das Probe=Stücke aus dem F dur ist ein Abriß, wie man heute zu Tage die Allegros mit 2 Reprisen das andere mahl zu verändern pflegt. So löblich diese Erfindung ist, so sehr wird sie gemißbrauchet. Meine Gedancken hiervon sind diese: Man muß nicht alles verändern, weil es sonst ein neu Stück seyn würde (132).

Diese kritische Betrachtung darf als das ästhetische Fundament zu einer Variationstechnik gelten, die ihren kompos. Niederschlag in C. Ph. E. Bachs *Sechs Sonaten für Clavier mit veränderten Reprisen*, Bln 1760, gefunden hat. In diesen Sonaten sind die variierten Wiederholungen der beiden Teile ausgeschrieben.
Die Definition und die auf sie folgenden Beispielsätze prakt. Sprachgebrauchs des RousseauD ([1768] ²1775) fanden in der Folge Eingang in viele franz. Lehr- und Wörterbücher:

Art. *Reprise*: Toute Partie d'un Air, laquelle se répete deux fois, sans être écrite deux fois, s'appelle *Reprise*. C'est en ce sens qu'on dit que la premiere *Reprise* d'une Ouverture est grave, & la seconde gaie (II, 154).

Wie es in diesen Beispielsätzen schon anklingt, wird das Wort reprise im Laufe des 18. Jh. geradezu zu einem Synonym für den Begriff ‚Teil' innerhalb von binären Formen:

H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung z. Compos.*, Bd. III (Lpz. 1793): Wenn der zweyte Theil oder die zweyte Reprise eines Tonstückes nur einen einzigen Hauptperioden enthält, das heißt, wenn in diesem zweiten Theile keine Cadenz in einer mit dem Haupttone verwandten Tonart gemacht wird, so zerfällt der ganze Periode in Rücksicht des Ganges seiner Modulation in zwey Hälften (394 f.).

J.-J. de Momigny bezeichnet mit dem Begriff Reprise die beiden hauptsächlichen Formteile des Sonatensatzes. So begreift er z. B. unter dem „ersten Teil der zweiten Reprise eines großen Stückes" den satztechnischen Ort der Durchführung:

Cours complet d'harmonie et de compos., Vol. II (Paris 1806): C'est particulièrement dans la première partie de la seconde Reprise d'un grand Morceau, qu'un bon compositeur se fait connaître... (387).

In der 2. Hälfte des 19. Jh. kommt dieser Begriff, der die beiden Wiederholungsteile einer binären Form benennt, nach und nach außer Gebrauch, da es mit Beethoven üblich geworden war, den zweiten Teil der Sonatensatzform (in moderner Terminologie: die Durchführung und die Reprise) nicht mehr zu wiederholen.

(2) Auch der (zu wiederholende) ZWEITE TEIL EINES „AIR" wird als reprise bezeichnet. So findet sich in A. Furetières *Dict. universel*, Vol. IV, (1690) Den Haag 1727, die lapidare Feststellung, daß die Reprise eines „air" dessen zweiter Teil sei. Unter „air" versteht man, vom späten 16. bis ins 18. Jh., ein metrisch klares und periodisch einfaches Lied oder Instrumentalstück:

Art. *Reprise*: ...La *reprise* d'un air, c'est sa seconde partie.

Eine Erklärung für diese in ihrer Kürze zunächst unverständlich bleibende Behauptung findet sich bei Ozanam. Er berichtet 1691 von dem Gebrauch, daß man den ersten Teil eines zweiteiligen „Air de Musique" (hier ein Instrumentaltanz) nur dann wiederhole, wenn er ausnahmsweise nur vier Takte umfasse. Bei regulärem achttaktigem Umfang hingegen, bleibe der erste Teil unwiederholt, während man den zweiten, ebenfalls acht Takte umfassenden Teil stets wiederhole:

op.cit.: La BOURÉE est un Air de Musique... Elle a deux Parties égales de huit mesures chacune: la premiere Partie peut n'en avoir que quatre, pourvû qu'on la joüe deux fois: si elle en a huit, on ne la recommence pas: mais la seconde Partie se joüe toûjours deux fois (665 f.).

Der hier genannte Usus, nur den ‚zweiten Teil eines Liedes oder Instrumentalstückes' reprise zu nennen, weil bei jenen Kompos. in der Regel nur dieser Teil wiederholt wurde, fand auch Eingang in das Wb. der Franz. Akademie:

Le Dict. de l'Académie Franç., Vol. II (Paris 1694): Art. *Prendre*: ...*Reprise*, signifie aussi, La seconde partie d'un couplet, d'un air, d'une chanson. *J'aime mieux la reprise de cette chanson, que le commencement* (314 b).

Der Beispielsatz „Ich mag die Reprise dieser Chanson lieber als ihren Anfang" belegt eindringlich die Selbstverständlichkeit dieses Wortgebrauchs. Bis in die 70er Jahre des 18. Jh. bleibt er lebendig. Noch das RousseauD, Paris 1768, verzeichnet ihn:

Art. *Reprise*: ...Quelquefois aussi l'on n'entend par *reprise* que la seconde partie d'un Air. On dit ainsi que la *reprise* du joli Menuet de Dardanus ne vaut rien du tout (412).

Rousseau selbst hat diese Bedeutungsvariante von reprise in seinem aktiven Wortschatz. Er bezeichnet mit ihr z. B. den zweiten, schnellen und fugierten Teil der franz. Ouvertüre:

Art. *Ouverture*: ...Les *ouvertures* des Opéra François sont presque toutes calquées sur celles de Lully. Elles sont composées d'un morceau traînant appellé grave qu'on joue ordinairement deux fois, & d'une Reprise sautillante appellée gaie, laquelle est communément fuguée: plusieurs de ces Reprises rentrent encore dans le grave en finissant (356).

Auch in dem folgenden Beleg aus einer Schrift d'Alemberts ist mit reprise der zweite Teil einer Arie gemeint, während mit répétition der Vorgang der Wiederholung gekennzeichnet wird:

De la liberté de la musique (1761): Non seulement les Italiens devraient supprimer dans leurs airs la répétition, si souvent ennuyeuse des mêmes paroles; ils feraient bien de supprimer aussi la répétition totale de l'air après la reprise (zit. nach einer anon. Rezension in: Journal de Musique X, Paris Okt. 1770, 31).

Mit dem Niedergang der klass. franz. Musik im ausgehenden 18. Jh. verschwindet auch diese Wortbedeutung.

IV. Auch BEANTWORTENDES FORTFAHREN innerhalb eines mus. Zusammenhangs durch eine andere Person, Stimme oder einen andersgearteten Formteil wird zeitweilig als Reprise bezeichnet, wobei die Wortbedeutung des ,Erwiderns', ,Entgegnens', ,Fortfahrens' und ,Hinzufügens' (in einem Gespräch oder einer Unterhaltung) von riprendere bzw. reprendre zugrunde liegt.

(1) Die frühesten, nur sehr vereinzelt nachweisbaren Beispiele dieser Wortverwendung beziehen sich wohl auf das respondierende Wiederaufnehmen des mus. Fadens beim ALTERNATIM-VORTRAG. In einem ital.-engl. Wb. des augehenden 16. Jh. wird das ital. Wort ripresa als derjenige Fachausdruck angegeben, der „eine Antwort in der Musik, die dort beginnt, wo ein anderer [Sänger oder Spieler] aufhört" benennt:

J. Florio, *A Worlde of Wordes. Most copious, and exact Dict. in Ital. and Engl.* (London 1598): *Riprésa*, a reprisall or taking againe, an answere in musike to begin when another leaues off (328a).

Wahrscheinlich handelt es sich dabei eher um einen engl. als ital. Wortgebrauch, denn ein zweiter Beleg findet sich im 3. Viertel des 17. Jh. ebenfalls in einer engl. Quelle, während sich in ital. Werken nichts Vergleichbares nachweisen läßt. Im Libretto zu der allegorischen Oper *Albion and Albanius* (1685) von J. Dryden steigt zu Beginn der 1. Szene des 1. Aktes Merkur hernieder. Augusta, die Allegorie Londons, und Thamesis, die Allegorie der Themse, fallen vor ihm nieder und preisen ihn. Thamesis endigt seine Lobpreisung mit den beiden Verszeilen: „No more the King of Floods am I, / No more the Queen of *Albion*, She!" Mittels einer Klammer merkt Dryden zu diesen beiden Verszeilen an: „These two Lines are sung by Reprises betwixt *Augusta* and *Thamesis*" (*Works*, Vol. XI, Berkeley etc. 1976, 21). Die adverbiale Bestimmung „betwixt" (zwischen) legt nahe, daß dem Autor an einem abwechselnden Wiederholen der beiden Verszeilen gelegen war.

(2) Spezieller werden seit dem Beginn des letzten Drittels des 17. Jh. das Verb reprendre sowie sein zugehöriges Substantiv reprise in der franz. Kompositionslehre im Zusammenhang mit der WIEDERKEHR DES THEMAS IN DER FUGE verwendet. Eine frühe Quelle hierfür ist ein Passus bei De la Voye Mignot, in dem er den Terminus ,rentrée' erklärt, einen der Ausdrücke, die sich im Franz. neben ,réponse' und ,répétition' am häufigsten als Fachwort für das Phänomen der ,Wiederkehr bzw. spezieller der Beantwortung in der Fuge' finden. Bei seiner Begriffserklärung unterläuft dem Autor das Verb reprendre gleichsam beiläufig in seinem vokabularen Sinn:

Traité de musique (Paris [2]1666): Rentrée... est lors qu'vne ou plusieurs parties aprés auoir posé quelque-temps reprenent leur dessein, & se reünissent au Concert quelles auoient laissé (18).

Erweist sich der satztechnische Kontext bei dieser Stelle noch als undeutlich, so ist er gegen Ende des Jh. eindeutig gegeben. Das Verb reprendre bezieht sich in dem folgenden Text unmißverständlich auf die ,Wiederaufnahme des Fugenthemas' in einer anderen Stimme:

Ch. Masson, *Nouveau traité des regles pour la compos. de musique* (Paris [1694] [2]1699): Quand on travaille sur une Fugue pour plusieurs Parties, il est plus d'usage que ce soit le Dessus qui la commence qu'une autre Partie, puis la Haute-Contre, ensuite la Taille, & ainsi des autres Parties; Et en ce cas, la troisième Partie doit répéter la même chose qui a été chantée par la premiére; la quatriéme Partie reprend aussi ce qui a été chanté par la seconde, & ainsi des autres. Toutes les Parties peuvent reprendre alternativement ce que les unes & les autres ont chanté, autant de fois qu'on le juge à propos (III).

Das Fugenthema in der Oktave ,wiederaufzunehmen' (reprendre), stellt für RousseauD (1768) eher eine ,Wiederholung' (répétition) als eine wirkliche ,Beantwortung' (réponse) dar:

Une partie peut aussi reprendre le même sujet à l'Octave ou à l'Unisson de la précédente: mais alors c'est répétition plutôt qu'une véritable réponse (221);
vgl. Art. *Reponse*: ...C'est, dans une Fugue, la rentrée du sujet par une autre Partie, après que la première l'a fait entendre (412).

Die terminologische Situation in der franz. Fugentheorie des 17. und 18. Jh. kommt in diesen beiden Textstellen besonders deutlich zum Ausdruck. Als das eingeführte Fachwort für die ,Wiederkehr des Fugenthemas' darf rentrée gelten. Folgt diese unmittelbar auf die Themaexposition, so hat man es mit einer ,Beantwortung' (réponse) zu tun. Bei dem Vorgang der rentrée handelt es sich um ein reprendre (,Wiederaufnehmen') und nicht um ein répéter (,Wiederholen'), weil das Thema auf einer anderen Tonstufe wiederkehrt als bei seinem erstmaligen Erklingen.
In der 1. Hälfte des 19. Jh. findet sich der Ausdruck „reprise du chant" zur Bezeichnung des erneuten Themaeinsatzes in der Fuge. Im Gegensatz zum vorherigen, weitgehend vokabularen Gebrauch des Verbs reprendre, nimmt die substantivische Formulierung jetzt die festeren Konturen eines Terminus an:

A.E. Choron, *Principes de compos. des écoles d'Italie*, Vol. II (Paris 1808): Lorsque l'imitation est à trois ou quatre parties, et qu'a chaque reprise du chant on augmente ou diminue de nouveau et à proportion la valeur des notes, cela s'appelle imitation par augmentation ou par diminution double, triple etc. (4).

Die Fugenbeantwortung bezeichnet Choron als „reprise du sujet par la partie suivante" (10). Diesen engeren Sinn erweitert das Castil-BlazeD ([1821] [2]1825) zur Benennung auch anderer, vergleichbarer satztechnischer Situationen:

Reprise du Sujet. C'est l'instant où une partie, que l'on a fait reposer pendant quelques mesures, reprend le sujet de la fugue pour former de nouvelles entrées. La *reprise du sujet* se fait aussi dans le courant du discours musical, et sans qu'elle soit précédée de silences (220; ähnlich auch bei Fr.-J. Fétis,

La musique mise à la portée de tout le monde [Paris 1836], Stichwort *Reprise du sujet* (379]).

(3) (a) Vereinzelt werden in der franz. Musik des 18. Jh. die ZWISCHENSÄTZE BZW. COUPLETS IM RONDEAU ebenfalls als reprises bezeichnet. Bei dieser Benennung war wohl die Vorstellung maßgebend, daß die Couplets eine Art (kontrastierende) ,Erwiderung' auf den Refrain darstellten. (Dieser Deutung gebührt der Vorzug gegenüber einer Hypothese, derzufolge eine Auffassung der Couplets als ,variativer Wiederaufnahme des Refrains' dadurch möglich geworden sei, weil im Verlauf der formalen Entwicklung des Rondeau unter dem Einfluß der Chaconne die Zwischensätze mehr und mehr dem Refrain nachgebildet worden seien, bis es schließlich bei J.-Ph. Rameau und Fr. Couperin dazu komme, daß häufig die Anfänge der Zwischensätze in der Art einer Beantwortung das Kopfmotiv des Refrains aufgriffen und die Zwischensätze als mehr oder weniger entfernte Variationen des Refrains gestaltet worden seien.):

Rameau, *Pieces de clavessin avec une methode pour la mechanique des doigts* (Paris o.J. [1724]): On peut se passer, absolument parlant, des *doubles*, et des *reprises* d'un *Rondeau*, qu'on trouvera trop difficiles (*Œuvres complètes* I, ed. C. Saint-Saëns, Paris 1905, S. XXXVIII).

Daß mit „reprises" die Zwischensätze gemeint sind – und nicht, wie man unmittelbar glauben möchte, der Refrain – legt nicht allein der Plural des Wortes nahe, sondern auch der gesamte Sinn des Satzes: man kann bei einem Rondeau ein oder zwei Zwischensätze weglassen, wenn sich diese als spieltechnisch zu schwierig erweisen sollten, ohne dabei den mus. Sinn des Stückes in Frage zu stellen. Den Refrain wegzulassen, hieße hingegen die Rondeauform zerstören. Auch in Rameaus „heroischem Ballett" *Les Indes galantes* (1735, GA, Bd. VII) finden sich zwei instrumentale Rondeaux (*Loure en Rondeau; Gavotte en Rondeau*) sowie ein vokales (*Choeur des sauvages*), deren jeweils zwei Couplets als „*1re Reprise*" und „*2e Reprise*" überschrieben sind.
Auch eine Stelle in Couperins *Troisième livre de piéces de clavecin* (Paris 1722) belegt den erörterten Wortgebrauch. Während Couperin in der Regel die Formteile des Rondeau als rondeau (Refrain) und couplet (Zwischensatz) bezeichnet, nennt er das 1. Couplet in dem Rondeau *Le Dodo ou L'amour au Berceau* „*reprise*". In einer zeitgenöss. Abschrift des Werkes, dem Ms. Pingré (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 2378), ist an derselben Stelle „*reprise* ou *couplet*" angemerkt (zit. nach d. Ausg. v. K. Gilbert, Paris o.J. [1969], S. 34).

(b) Das RousseauD nennt 1768 SOWOHL DEN REFRAIN ALS AUCH DIE ZWISCHENSÄTZE BZW. COUPLETS IM RONDEAU reprises. Der Refrain des Rondeau ist nicht nur in dem Sinne reprise, als er im Verlauf des Stükkes immer wiederkehrt (→*Reprise / ripresa (vor 1600)* II. (3)), sondern auch insofern, als er meist zwischen Wiederholungszeichen (vgl. oben III. (1)) steht:

Art. *Reprise*:...Enfin *Reprise* est encore chacune des Parties d'un Rondeau qui souvent en a trois, & quelquefois davantage, dont on ne répete que la premiere (412); diese Formulierung übernehmen das *Dict. universel françois et latin*, Paris ^{6}1771, und das *Dict. de l'Acad. Franç.*, Vol. II, Paris 1802.

Daß Rousseau mit der Ausdrucksweise „jeder der Teile eines Rondeau" sowohl den Refrain als auch die Couplets meint, kommt in seinem Art. *Rondeau* deutlicher zum Ausdruck:

Sorte d'Air à deux ou plusieurs Reprises, & dont la forme est telle qu'après avoir fini la seconde Reprise on reprend la première, & ainsi de suite, revenant toujours & finissant par cette même première Reprise par laquelle on a commencé. Pour cela, on doit tellement conduire la Modulation, que la fin de la première Reprise convienne au Commencement de toutes les autres; & que la fin de toutes les autres convienne au commencement de la première (421).

Dieser Beschreibung liegt wohl die zeitgenöss. Notationspraxis zugrunde, den Refrain („première Reprise") nur einmal zu Beginn des Rondeau zu notieren, um ihn beim Vortrag des Stückes nach jedem Zwischensatz („seconde Reprise" etc.) ohne weiteren Hinweis erneut zu spielen. Merkwürdig dabei ist, daß sich Rousseau nicht an den beiden unterschiedlichen Begriffen von Reprise stört, deren einem die Vorstellung des ,Wiederkehrens' (Refrain) und deren anderem die des ,Erwiderns' (Couplet) zugrunde liegt.

V. Seit der 2. Hälfte des 18. Jh. läßt sich reprise im Franz. auch als ORGELBAUTECHNISCHER TERMINUS nachweisen. Als solcher bezeichnet das Wort die ,REPETITION' bei einer Mixtur, worunter man in einem gemischten Register das Abbrechen eines hohen Chores zugunsten der ,Wiederaufnahme' eines tieferen Chores versteht. Dom Bédos de Celles erklärt das bautechnische Prinzip der *Reprises des Fournitures & des Cymbales* (IV, 664) im 1. Bd. seines Werkes *L'art du facteur d'orgues*, Paris 1766:

La *Fourniture* est un Jeu composé & de mutation, de menue taille & du meilleur étain fin. On lui donne toute l'étendue du Clavier. Sa progression est différente de celle des autres Jeux... sa progression va ainsi en montant: *ut* 1; *ut*♯2; *re* 3; *mi*♭ 4; *mi* 5; *fa* 6; *fa*♯7; *sol* 8; *sol*♯ 9; *la* 10; *si*♭ 11; *si* 12; *ut* 13; *ut*♯ 14; *re* 15; *mi*♭ 16; *mi* 17; ici le *fa* 6 précédent reprend, & on poursuit jusqu'au *mi* 17 suivant inclusivement; après lequel le même *fa* 6 reprend encore, & on poursuit jusqu'au dernier tuyau sans autre reprise. La seconde rangée est à la quinte de la premiere avec les mêmes *reprises* (47);
La *Cymbale* est un Jeu composé, de mutation, de menue taille, tout ouvert, du meilleur étain fin & de toute l'étendue du Clavier. Ce Jeu est différent de la Fourniture en ce qu'il n'a pas tant de grands tuyaux & par le nombre de ses reprises. Dans la Fourniture, il n'y a que trois reprises à chaque rangée; mais dans la Cymbale il y en a sept... il y a des reprises de sept tuyaux & d'autres de cinq (48).

Die „Reprise zu sieben Pfeifen" (Oktavrepetition) und die „Reprise zu fünf Pfeifen" (Quintrepetition) nennt Dom Bédos im weiteren Verlauf des Textes auch „grande reprise" und „petite reprise" (ibid.).
Das Castil-BlazeD (1821) ^{2}1825 widmet dem orgelbautechnischen Terminus einen eigenen Art., in dem der Ausdruck reprise allerdings ausdrücklich auf den ,Repetitionspunkt', die Stelle, an der in die tiefere Oktave bzw. Quinte gesprungen wird, eingeschränkt wird:

Reprise. Terme de facteur d'orgues. Tous les jeux de l'orgue n'ont pas une marche uniforme dans la succession des tons de l'échelle: les uns, tels que le prestant, possèdent tous les sons du clavier, placés dans leur ordre diatonique; d'autres,

tels que la cymbale, ne donnent qu'une octave ou une douzième, qu'ils répètent, autant de fois qu'il est nécessaire, pour remplir toute l'étendue du clavier. On appelle *reprise* le point où cette octave ou cette douzième finit et recommence (II, 220).

Im heutigen Sprachgebrauch der franz. Orgelbauer wird die Repetition hauptsächlich als recoupe bezeichnet. Doch wird hierfür oft auch noch reprise gebraucht, ob fälschlicherweise, wie das HoneggerD, Sachteil 1976, Art. *Recoupe*, behauptet, muß dahingestellt bleiben.

VI. Die Wiederaufführung einer Oper nach einer längeren Unterbrechung bzw. deren Wiederaufnahme in den Spielplan wird im Franz. ebenfalls als reprise bezeichnet. Da das Wort in diesem Zusammenhang seine allgemeinsprachliche Bedeutung nicht überschreitet, mögen zwei Belege aus repräsentativen Lexika genügen:

Dict. de l'Acad. Franç., Vol. II (Paris 1802): On appelle *Reprise d'une pièce dramatique*, la remise de cette pièce au théâtre. *La pièce a tombé à la reprise* (524b);
Castil-BlazeD (Paris [1821] [2]1825): *Reprise d'un opéra*. C'est la représentation que l'on en donne après l'avoir laissé longtemps sans le jouer. Les *reprises* ont souvent toute la solennité des premières représentations; de nouveaux costumes, de nouvelles décorations, quelquefois même de nouveaux acteurs rajeunissent l'opéra qui reparaît sur la scène. La *reprise* de *Richard Coeur-de-Lion*, en 1802, sera citée dans les annales de l'Opéra-Comique. Plusieurs pièces que l'on avait sifflées dans leur nouveauté obtiennent ensuite succès complet lorsqu'on les reprend, *ma Tante Aurore*, par exemple; d'autres, telles que *Cendrillon*, sont reçues froidement à leur *reprise*, après avoir joui d'abord d'une vogue extraordinaire (II, 220).

VII. Auf die Sonatensatzform bezogen, benennt das Begriffswort Reprise im Anschluß an das unter II.(1) und III.(1) erörterte Wortverständnis zunächst die Wiederholung der beiden Hauptteile bzw. die zu wiederholenden Hauptteile selbst. Da eine der wesentlichen Wurzeln der Sonatensatzform in den zweiteiligen Suitensätzen, deren beide Teile wiederholt werden, gesehen werden darf, verwundert es nicht, daß auch die formale Beschreibung des Sonatensatzes und deren Terminologie aus dieser Tradition hervorgehen. J.-J. de Momignys Definition des Reprisenbegriffs konnte sowohl zur formalen Beschreibung eines Tanzsatzes als auch eines Sonatenhauptsatzes nach der älteren Auffassung dienen:

Cours complet d'harmonie et de compos., Vol. II (Paris 1806): La première ou la seconde Partie d'un Morceau qui est divisée en deux portions égales ou inégales. On appelle chacune de ces Portions une reprise, parce qu'ordinairement, quand on est arrivé à la fin de l'une de ces divisions, on la reprend ou recommence (695 f.);
vgl. hierzu Fr.-J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris 1836): *Reprise*, s.f. Première et seconde moité d'un morceau de musique dont la séparation est marquée d'une double barre accompagnée de points comme ceci :||: Cette séparation indique que chaque moité de ce morceau doit être chantée ou jouée deux fois (378).

An anderer Stelle beschreibt Momigny ausdrücklich die beiden Hauptteile der Sonatensatzform als „première reprise" und „seconde reprise" (II, 387). Den zweiten Hauptteil, bestehend aus Durchführung und Wiederkehr, unterteilt er in „[première partie de la] seconde reprise" und „seconde partie de la seconde reprise" (ibid.; vgl. hierzu St. Kunze, *Klassikerrezeption in d. Kompositionslehren d. frühen 19. Jh.*, Schweizer Beitr. z. Musikwiss. III, 1978, 156, Anm. 44). Während Momigny den zu wiederholenden Teil selbst als Reprise bezeichnet, erklärt das HäuserL, Meißen 1828, den Fachausdruck als „die Wiederholung eines Hauptteiles von einem Stücke" (II, 50). Ausdrücklich auf die Sonatensatzform bezogen, formuliert A. Siebeck in der Mitte des 19. Jh.:

Kleine Compositionslehre (Tübingen 1850): Die allgemeine Form [der Sonate] ist: Es wird zuerst ein Allegro aus zwei Theilen mit Reprisen gebildet (215).

Nicht nur die Partituren, auch verschiedene theor. Äußerungen belegen, daß bis weit in das 19. Jh. auch die Wiederholung des zweiten Hauptteiles der Sonatensatzform gängig war. Freilich bedeutet „Reprise" in den beiden folgenden Belegen soviel wie ‚Wiederholungszeichen' (vgl. oben I. (2)):

B. Widmann, *Formenlehre d. Instrumentalmusik* (Lpz. 1862): Hierauf [sc. auf die „Wiederholung des Mittelsatzes" bei der Wiederkehr] folgt, ganz wie bei dem ersten Theile, der Schlussatz, in der Tonika..., woran sich endlich, vom 116. Takte bis zur Reprise, zwei Coden anreihen (64);
J. Helm, *Die Formen d. mus. Compos.* (Erlangen 1872): Damit [sc. mit der „Wiederholung des Hauptsatzes in der Tonika"] schließt die Hauptform ab. Beide Theile sind mit Reprisen versehen (79).

(1) Unter dem Einfluß von L. van Beethoven, der von der C-Dur-Klaviersonate op. 2, Nr. 3 (1795) an in der Regel nur noch den Expositionsteil des Sonatenhauptsatzes wiederholte, Durchführung und Wiederkehr hingegen unwiederholt ließ, ist es nach und nach üblich geworden, nur noch die Wiederholung der Exposition vorzunehmen, was zur Folge hatte, daß man sich bald daran gewöhnte, unter Reprise nur noch die Repetition des ersten Sonatenhauptteils zu verstehen. Quellen aus dem frühen 19. Jh. pflegen jedoch noch näher zu bestimmen, von welchem Formteil die Rede ist:

E.T.A. Hoffmann, Rezension der Klaviertrios op. 70 v. Beethoven, AmZ XV (1813): Nun folgt ein neues Thema in Viertelsnoten, das ruhiger gehalten ist, aber nur wenige Takte dauert, denn ein neuer Sturm treibt den Satz durch Gmoll, Gdur, Cdur, bis jener Satz womit das Allegro anfing, wieder durch Gmoll, Cmoll, in die Haupttonart und in die Reprise des ersten Theils zurückleitet. Mit derselben Figur fängt der zweyte Theil an... (152);
H. Birnbach, *Über die verschiedene Form größerer Instrumentalstücke aller Art und deren Bearbeitung*, Berliner Allg. Mus. Zeitung 1827: Wenn gleich die Musiker unserer Zeit nur immer ein Tonstück in zwei Theile zerlegen, und den zweiten Theil von da angehen lassen, wo der erste unter der Form einer Reprise endigt: so kann ich doch nicht umhin, ein Stück in drei Theile zu zerlegen, und zwar, weil ich dadurch beabsichtige, die hier aufgestellte Form deutlicher und verständlicher darzuthun (293).

Erst im 20. Jh. scheint es eindeutiger zu sein, daß der Ausdruck Reprise nur noch die Wiederholung des Expositionsteils betrifft. Der Ausdruck wird von nun an oft ohne weitere Präzisierung verwendet:

H. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. I: *Der homophone Satz* (Bln u. Stuttgart 1902): Nach der Reprise folgt sodann zunächst eine wirkliche kleine Durchführung, d. h. ein wenig thematische Arbeit... (427).

Im Anschluß an diesen Wortgebrauch bezeichnet M. Emmanuel in seiner *Histoire de la langue mus.* (Paris 1911) eine Sonate, deren Exposition wiederholt werden soll, als eine „sonate avec *reprise*" (II, 478).

(2) Da innerhalb der Sonatensatztheorie der Begriff Reprise für die unmittelbare und unveränderte Wiederholung der Exposition vorbehalten bleibt, wird die Wiederkehr des Expositionsteils in der Grundtonart nach der Durchführung zunächst nur zögernd als Reprise verstanden. Die wohl früheste Erwähnung dieser Bedeutung des Begriffes findet sich in der außergewöhnlich ausführlichen und hellsichtigen Beschreibung der Sonatensatzform des Haydnschen Typs durch den Italiener Fr. Galeazzi:

Elementi teorico-pratici di musica, Vol. II (Rom 1796): Ogni ben condotta Melodia dividesi in due parti, o insieme unite, o separate per mezzo di un Ritornello. La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. *Preludio*, 2. *Motivo principale*, 3. *Secondo motivo*, 4. *Vscita a' Toni più analoghi*, 5. *Passo Caratteristico, o Passo di mezzo*, 6. *Periodo di Cadenza*, e 7. *Coda*. La seconda parte poi è composta di questi membri: 1. *Motivo*. 2. *Modulazione*. 3. *Ripresa*, 4. *Replica del Basso [Passo] caratteris[ti]co*. 5. *Replica del Periodo di Cadenza*. e 6. *Replica della Coda*...
Alla Modulazione succede la *Ripresa*. Per quanto la modulazione sia distante dal Tono principale della Composizione, deve a poco ravvicinarsi fin tanto che cada naturalmente bene e regolarmente la Ripresa, cioè il primo Motivo della parte nel proprio natural Tono, in cui fu già scritto. Se il pezzo è lungo si riprende, come si è detto, il vero Motivo nel Tono principale, se poi non si voglia tanto allungar la Composizione basterà riprendere in sua vece il Passo Caratteristico nello stesso Tono Fondamentale trasferito... (zit. nach B. Churgin, *Fr. Galaezzi's Description (1796) of Sonata Form*, JAMS XXI, 1968, 190 u. 195 f.).

Sofern in dieser Beschreibung das Wort *Ripresa* (großgeschrieben und durch Kursivdruck hervorgehoben) als Terminus technicus gelten darf, bezeichnet er nur die ‚Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart'. Die Wiederkehr der anderen Teile wird jeweils als Replica (‚Wiederholung') bezeichnet. Freilich nennt der den Terminus Ripresa begleitende Text unter Zuhilfenahme des Verbs riprendere auch die noch fehlende Bedingung, die an den modernen Reprisenbegriff innerhalb der Sonatensatztheorie allgemein geknüpft wird: die Transposition des wiederkehrenden Seitenthemas in die Grundtonart („riprendere ... il Passo Caratteristico nello stesso Tono Fondamentale trasferito").

Diese Beschreibung ist sowohl hinsichtlich ihrer präzisen Ausführlichkeit als auch ihrer Terminologie ein Einzelfall geblieben. Eine weitere Vorstufe für den späteren Reprisenbegriff findet sich dann erst wieder in einer anon. Rezension von Beethovens VIII. Symphonie in der AmZ XX, 1818, die wohl aus der Feder von I.X. Seyfried stammt:

Wir rathen jedem, sich die vier ersten Noten des Hauptthema recht fest in's Gedächtnis einzuprägen, denn sie kehren unzählige Mal, vorzüglich im herrlich ausgeführten 2ten Theile, stets in neuen Formen und in fremden Tonarten wieder, bald als Nachahmung vereinzelt in den Blasinstrumenten, bald in der Umkehrung, bald von allen 4 Stimmen der Bogeninstrumente immer um eine Viertelnote später in die Enge geführt, am imponierendsten aber, wenn der Bass damit als Grundstimme majestätisch auftritt, und so unerwartet zur Reprise des ersten Theiles einleitet... (163).

A.B. Marx erwähnt den so selten im 19. Jh. in schriftlichen Zeugnissen erwähnten Fachausdruck für die „Wiederkehr des Hauptsatzes und alles Weitere" in den 40er Jahren als einen „früher... genannten", also als einen offenbar in der mündlichen Tradition schon länger zuvor üblich gewesenen Begriff. Er kritisiert jenen Gebrauch ausdrücklich, weil es sich bei dem „dritten Theil der Sonatenform" (Marx vertritt eine dreiteilige Auffassung) nicht um eine tongetreue Wiederholung des „ersten Theils" handle, wie dies bei der anfänglichen, unmittelbaren Wiederholung der Exposition der Fall ist, sondern um eine in tonartlicher wie auch anderer Hinsicht abgewandelte „Wiederkehr" des ersten Teils:

Die Lehre v. d. mus. Kompos., Bd. III (Lpz. [1842] [2]1848): Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach erkennt man nur zwei Theile der in Sonatenform geschriebenen Tonstücke an. Der erste Theil, der gewöhnlich wiederholt und durch das Wiederholungszeichen kenntlich abgeschnitten wird, gilt als solcher; alles Weitere, also zweiter und dritter Theil gemeinschaftlich, gilt als ein einziger, als zweiter Theil... Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theils ist, wie wir schon jetzt wissen, so wesentlich, dass wir sie nicht übergehen können, ohne die Anschauung der Form zu stören und ihren Vernunftgrund aus den Augen zu verlieren. Dies ist auch früher gefühlt worden und man hat im sogenannten zweiten Theil (dem vereinten zweiten und dritten) die Wiederkehr des Hauptsatzes und alles Weitere die Reprise, das Vorhergehende aber die Durcharbeitung genannt. Das wären ja aber die drei Theile mit der wesentlichen Abscheidung des dritten vom zweiten! Nur die Namen scheinen nicht genau (der dritte ist keineswegs blosse Reprise oder Wiederholung, - Durcharbeitung findet in allen Theilen und obenein in vielen andern Kunstformen statt) und es wird – beiläufig zur Erschwerung des Studiums – als zweiter Theil zusammengeworfen, was gleich darauf doch wieder geschieden werden muss (221, Anm.).

Das Verdikt Marx' über diesen, wie ihm scheint ungenauen Wortgebrauch hat sicher dazu beigetragen, daß er weitere drei Jahrzehnte in schriftlichen Äußerungen gemieden wurde. Eine Verwechslung mit dem oben unter (1) behandelten Reprisenbegriff (unmittelbare ‚Wiederholung des Expositionsteils') wäre zudem zweifellos die unausbleibliche Folge gewesen.

Seit dem Ende des 18. Jh. sind für den dritten Teil bzw. für den Anfang dieses Teils des Sonatensatzes synonyme Bezeichnungen und Wendungen vorherrschend. Dabei werden, dem wechselnden kompos. Befund entsprechend, unterschiedliche Aspekte der Wiederkehr herausgestellt: Wiederkehr der Grundtonart; Wiederkehr des Hauptthemas; Wiederkehr der Hauptthemen; Wiederkehr der gesamten Exposition. Während die synonymen Bezeichnungen im dtsch. Sprachbereich seit den 1920er Jahren allmählich dem Ausdruck Reprise weichen, haben sie sich in den romanischen Sprachen und im Engl. teilweise bis in die Gegenwart erhalten. Die Ausdrücke lassen sich von ihrem Bezeichnungsinhalt her in mehrere Gruppen gliedern. Nicht immer beziehen sich diese Ausdrücke auf die Reprise als abgeschlossenen Formteil, vielfach bezeichnen sie nur den Repriseneintritt:

Zugehörigkeit zum Begriffsfeld von wieder-, zurückkehren:

,rentrée': Meude-MonpasD (Paris 1787): „*Rentrée*, s. f. Retour du sujet, ou, pour mieux dire, au sujet. C'est, après avoir modulé, ou s'être arrêté sur un point de repos, revenir au chant principal" (176; zit. nach Ritzel 153).– Es handelt sich hier gewissermaßen um einen „Vorgänger" des Sonatensatzterminus;

,return': A.Fr.Chr. Kollmann, *An essay on pract. mus. compos.* (London 1799): „. . first the setting out; secondly the elaboration; thirdly the return of the modulation" (2; zit. nach Ritzel 148);

,Rückkehr': J. Fr. Reichardt, *J.A.P. Schulz*, AmZ III (1800): „Wie oft haben wir nachher noch über unsre damalige Rechtgläubigkeit an die, durch die Berlinische Schule geheiligten Formen gelacht! Als ich Schulzen meine Sonate bis auf den zweyten Theil des letzten Satzes vorgespielt hatte, sagte er zu mir: nun fehlt nur noch eine gute Ausweichung in einen verwandten Mollton und eine glückliche Rückkehr in den Hauptton zur Wiederholung der vorzüglichsten Stellen des ersten Theils und die Sonate ist *comme il faut*" (174); E.T.A. Hoffmann, *op. cit.*: Jetzt kehrt das Hauptthema in der ursprünglichen Tonart wieder, und man erwartet, nach der gewöhnlichen Einrichtung der Instrumental-Stücke dieser Art, die Rückkehr des ersten Theils, der nun auch bey dem Eintritt des zweyten Thema's in der Tonica bleibt (145); H. Riemann, *Allg. Musiklehre (Handbuch d. Musik)* (Lpz. [1888] ²1897): „Sodann folgt der tonartlich aufgeregtere (bunt modulierende) Durchführungsteil, Bruchstücke beider Themen kombinierend und durch ihren Widerstreit mehr oder minder packende Steigerungen bewerkstellend, aus denen schließlich mit der Rückkehr in die mit Vorbedacht gemiedene Haupttonart die beiden Themen wieder hervorgehen. . ." (159 f.);

,Wiederkehr': E.T.A. Hoffmann, Rezension der II. Symphonie von Beethoven, AmZ IX (1807): „Es ist oben schon einer angenehmen harmonischen Täuschung gedacht worden; Rec. kann sich nicht enthalten, eine ähnliche und noch glücklichere, bey der Wiederkehr zum Hauptgedanken zu erwähnen" (322); GathyL (1835): „Sehr bald [d. h. nach der ,Ausarbeitung'] aber ergreift man auf passende Weise wieder den ersten Gedanken in der Grundtonart. Bisweilen werden ihm hier bei seiner Wiederkehr mehrere melodische, harmonische und rhythmische Reize zugesellt, um ihn wieder neu erscheinen zu lassen" (134b); H. Riemann, *Grundriß d. Kompositionslehre (Mus. Formenlehre)*, Bd. I: *Allg. Formenlehre* ([Lpz. 1889] ⁷Bln 1922): „Es wird nicht nötig sein, daß wir auch den dritten Teil (die Wiederkehr der Themen) umständlich analysieren; wir skizzieren denselben nur" (195);
Zugehörigkeit zum Begriffsfeld von wiederholen:
,replica': Galeazzi, *op. cit.*: „La replica poi de' tre ultimi periodi della prima parte si fa trasportandoli nel Tono principale, e scrivendoli l'un dopo l'altro coll'ordine stesso, che avevano nella prima parte" (196);
,répétition; Repetition': J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de compos.*, Vol. II (Paris 1806): „répétition exacte de la première Reprise" (397); J.Chr. Lobe, *Compos.-Lehre oder umfassende Theorie v. d. thematischen Arbeit* (Weimar 1844): „Man nennt diese Gruppe die Repetition, weil sie den ganzen ersten Theil, oder doch wenigstens die mehrsten Perioden daraus, und mehrenteils auch in derselben Ordnung, wiederholt. Nur tritt hier in modulatorischer Hinsicht der Unterschied hervor, dass sie nicht, wie im ersten Theil, in die Dominante ausweicht, sondern die Dominantengruppe, so wie die Schlußgruppe, in der Tonika wiederholt. Es erscheinen in dieser Repetitionsgruppe also in der Regel alle vier Gruppen des ersten Theils wieder. Oft hängt man auch noch einen ausgeführteren Schluss, als im ersten Theile, an" (135);
,Wiederholung': GathyL (1835): Art. *Form der Musikstücke*: „Der zweite Theil [sc. bei ,Sätzen des ersten Allegro in der Molltonart'] enthält die Ausarbeitung auf die oben besprochene Art, wendet sich dann zu der Wiederholung des Hauptgedankens in der Grundtonart in Moll, modulirt dann nach der Dominante derselben, und bringt nun das zweite Hauptthema in der Grundtonart, aber da es früher in der verwandten Durtonart erschien, auch hier in Dur. . ." (134b);
E.Fr. Richter, *Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse* (Lpz. 1852): „. . . die zweite Hälfte [sc. des ,zweiten Theils einer grössern Composition'] besteht in der Wiederholung des ersten Theiles mit den für das Ende nöthigen Abänderungen der Modulation, Verkürzungen, zum Theil Verlängerungen und sonstigen neuen aus dem Ganzen nothwendig hervorgehenden Verwendungen des Stoffes" (32); St. Krehl, *Mus. Formenlehre*, Bd. I: *Die reine Formenlehre* (Bln. u. Lpz. ²1917): „In der Hauptsache entspricht die Wiederholung der Themen der ersten Aufstellung" (104);
rein formale Bezeichnungen:
gemäß der zweiteiligen Auffassung von der Sonatensatzform:
,deuxième partie de la seconde reprise': Momigny 1806, vgl. hierzu das oben Ausgeführte;
,seconde section de la seconde partie': A. Reicha, *Traité de haute compos. mus.*, Vol. II (Paris 1826), bezeichnet den Formteil der Reprise formal als „seconde section de la seconde partie"; inhaltlich diene er der „transposition des idées" (in die Grundtonart);
gemäß der dreiteiligen Auffassung von der Sonatensatzform:
,dritter Theil': A. v. Dommer, *Elemente d. Musik* (Lpz. 1862): „Die Halbcadenz am Schluss des Mittelsatzes, mündet in die Repetition, auch wohl der Dritte Theil genannt, nämlich die Wiederholung entweder des ganzen Ersten Theiles, oder der wesentlichen Perioden desselben" (289); W. Nagel, *Beethoven u. seine Klaviersonaten*, Bd. I (Langensalza 1903): „Der dritte Teil [des 1. Satzes der f-moll-Sonate op 2, Nr. 1] eliminiert manches aus dem ersten; der Ausdruck wird dadurch lebhafter, zugleich kürzer und schlagender" (42);
zum Ausdruck ,réexposition' (V. d'Indy 1909) → *Exposition* III. (2).

L. Bußler hat 1878 gegen den Begriff Reprise in diesem Sinn keine Vorbehalte mehr. Er stellt ihn vor, als sei er ein allgemein akzeptierter Terminus technicus:

Mus. Formenlehre (Bln 1878): Der dritte Theil ist also im Wesentlichen Wiederholung des ersten ohne Modulation, wird auch desshalb Reprise, Wiederholung genannt (123).

Obwohl Bußlers Schriften sehr beliebt und verbreitet waren, weil sie in ihrer Allgemeinverständlichkeit einer praktisch-didaktischen Tendenz entgegenkamen, hat es nochmals mehr als 20 bzw. 30 Jahre gedauert, bis sich die folgende Generation diesen Begriff allmählich zu eigen macht. Zunächst ist es A. Richter, der ihn anführt, freilich noch als „sogenannt", womit er wohl auf dessen nur teilweise, im mündlichen Gebrauch vollzogene Annahme anspielt:

Die Lehre v. d. Form in d. Musik (Lpz. 1904): Der Sonatensatz zerfällt in den ersten Teil, der gewöhnlich wiederholt wird und den man recht gut auch die „Exposition" nennen könnte, den zweiten Teil, allbekannt unter dem Namen „Durchführung", und den dritten Teil, die sog. Reprise, d. h. die Wiederholung des ersten Teils (106).

Entscheidend jedoch bei der Annahme des schriftlichen Gebrauchs des Begriffs war die Darstellung der Sonatensatzform durch H. Leichtentritt beteiligt, der als Neubearbeiter der 3. Aufl. von Bußlers *Mus. Formenlehre* (Bln 1909) bestens mit dessen Terminologie vertraut war. Leichtentritts Gebrauch der bis in die

Gegenwart üblich gebliebenen Begriffstrias Exposition – Durchführung – Reprise (bei Richter nur als Möglichkeit vorgestellt) kam wegen der großen Verbreitung seiner *Mus. Formenlehre* (Lpz. [1911] [4]1948) einer normativen Kodifizierung der Termini gleich:

Der neuere Sonatensatz bei Haydn, Mozart, Beethoven hat folgenden *Grundriß:*
I. Teil. Exposition der Themen.
II. Teil. Durchführung.
III. Teil. Reprise.
Wiederholung des ganzen ersten Teils, diesmal jedoch das zweite und dritte Thema nicht in der Dominante, sondern in der Tonika (128).

Seine Beschreibung des Prototyps einer Sonatensatzreprise ist zum Vorbild vieler Darstellungen geworden:

Die Reprise. Der dritte Teil des Sonatensatzes enthält im wesentlichen eine Wiederholung des ganzen ersten Teils, nur daß jetzt an Stelle der Dominante auch für Seiten- und Schlußsatz die Tonika verwendet wird. Daraus ergibt sich, daß in der Reprise die Modulation zur Dominante wegfällt und demnach die Überleitung vom ersten Thema zum Seitensatz anders sein muß als im ersten Teil (155 f.).

Die durch Repetitionszeichen vorgeschriebene Wiederholung der Exposition bringt Leichtentritt nicht zur Sprache. Schon deshalb kann es bei ihm zu keiner Mehrdeutigkeit kommen.

Freilich war es auch nach und nach üblich geworden, die unmittelbare Wiederholung der Exposition als ‚Repetition' zu bezeichnen: H. Riemann, *Allg. Musiklehre (Handbuch d. Musik)* ([Lpz. 1888] [6]Bln 1918): „. . gewöhnlich wird die sogenannte Exposition, der erstmalige Auftritt der beiden Themen, repetiert" (159); A. Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners* (München 1914): „Für den tiefstgehenden Einschnitt in der Hauptform pflegte man das Zeichen des Doppelstrichs auch da anzuwenden, wo es nicht notwendig und sogar, äusserlich betrachtet, nutzlos ist, wo keine Repetition [sc. der Exposition] stattfinden soll" (38); St. Krehl, *op. cit.:* „Der Aufstellung der Themen, deren unveränderte Repetition häufig gefordert wird, folgt die Durchführung" (104).

Doch selbst nach der Erstveröffentlichung von Leichtentritts Formenlehre dauert es noch einige Jahre, bis sich ihr Reprisenbegriff allgemein durchsetzt. So verzeichnet ihn z. B. die 8. Aufl. des RiemannL (Lpz. 1916), die sich als „vollständig umgearbeitete Auflage" präsentiert, noch nicht. Seit den 1920er Jahren darf der Ausdruck jedoch als das allgemein akzeptierte Fachwort gelten, das nach und nach seine Synonyme verdrängt. Eine Doppeldeutigkeit wird nun offenbar nicht mehr befürchtet oder in Kauf genommen:

H.J. Moser, *Mus. Wb.* (Lpz. u. Bln 1923): *Reprise* fr. Wiederholung, im Sonatensatz entweder die Stollenwiederholung (vom Beginn bis : ||) oder die Wiederkehr der Themengruppe gegen Schluß in der Haupttonart (101b);
vgl. jedoch hierzu: HarvardD (1964): *Reprise.* (1) Repetition. The term is particularly used in connection with sonata-form, unfortunately in two different meanings (636b).

Der bereits bei Galeazzi (1796) zu konstatierende Usus, lediglich den Wiedereintritt des Hauptthemas in der Grundtonart als Reprise zu bezeichnen, der bei den Synonymen zum Teil ebenfalls zu beobachten war, weist fließende Grenzen zu dem auf den ganzen Formteil bezogenen Reprisenbegriff auf. In der Regel bleibt diese terminologische Differenz unbemerkt. Lediglich E. Kurth kommt ausführlich auf sie zu sprechen. Er hält, ohne es zu begründen, nur die auf den Wiedereintritt bezogene Wortverwendung für die korrekte, weshalb er den Ausdruck „Repriseneintritt" als pleonastisch ablehnt:

Bruckner I (Bln 1925): Man hat sich daran gewöhnt, ungenauerweise den ganzen Wiederholungsteil als „Reprise" („Wiederaufnahme") zu bezeichnen, während dies Wort eigentlich nur seinem Eintritt zukäme; auch in diesem engeren, richtigeren Sinn blieb es dabei in Gebrauch. Diese doppelte Wortbedeutung führte nun dazu, daß man im letzteren Falle oft ausdrücklich das Wort „Repriseneintritt" gebraucht, was eigentlich ein Pleonasmus ist. Indessen hat sich diese Ausdrucksweise allenthalben seit Jahrhunderten eingebürgert (465, Anm. 1).

(3) Bereits Haydn muß die Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart nach der Durchführung als starren und oft langweiligen Formalismus empfunden haben. Um „die schematische Gliederung aufzulockern, die Grenzen [zwischen den Formteilen] zu verwischen, den Eindruck zu vermitteln, daß nicht strenge Unterordnung unter einen festgelegten Formtypus, sondern Entfaltung des unverwechselbaren Individualcharakters eines Satzes das Primäre ist" (Schwarting 177), komponierte er als einer der ersten häufig ungewöhnliche Repriseneintritte, deren Effekt es ist, daß der wirkliche Eintritt der Reprise nicht gleich beim ersten Eindruck zu lokalisieren ist. Diese Wirkung läßt sich auf zweierlei Weise bewerkstelligen: man kann den Repriseneintritt „verschleiern" oder ihn (vorzeitig) „vortäuschen". Beide Möglichkeiten der „Grenzverwischung" finden ihren terminologischen Reflex im mus. Schrifttum erst zusammen mit der allg. schriftlichen Einbürgerung des entsprechenden Reprisenbegriffs seit Leichtentritt, wobei den zusammengesetzten Ausdrücken die engere Wortbedeutung ‚Wiedereintritt des Hauptthemas in der Grundtonart' zugrunde liegt:

(a) Unter der Rubrik „Verschleierung der Reprise" exemplifiziert Leichtentritt verschiedene Arten des Vorgehens:

op. cit.: Manchmal ist es von guter Wirkung, im Gegensatz zu dem erörterten Verfahren den Eindruck der Reprise zu verschleiern, etwa durch einen Trugschluß oder durch eine neue, gewähltere Harmonisierung des Hauptthemas. Ein Beispiel dafür bietet Brahms im ersten Satze des Trios op. 8. Das Hauptthema des *H*dur-Satzes wird bei der Reprise zuerst in *gis*moll eingeführt und moduliert erst im weiteren Verlauf der Reprise nach *H*dur (156);
Ein besonderes Raffinement liegt darin, daß bisweilen die Reprise modulatorisch überraschend eingeleitet wird, daß sie nicht von der Dominante aus eintritt, sondern sprungweise von einer ganz anderen Tonart her. Einige Beispiele für dieses nicht gerade häufige Verfahren seien angeführt. Beethoven beendet die Durchführung seiner zweiten, *D*dur-Symphonie mit einer breiten *Fis*moll-Kadenz, und geht dann in einem einzigen Takte rasch in die Haupttonart *D*dur über, zum Eintritt der Reprise (157);
Ein anderes, sehr wirksames Verfahren wendet Brahms in seinem *D*dur-Streichquintett op. 111, an. Er verlegt die Modulation nach der Haupttonart zurück in die beginnende Reprise, anstatt in den Schluß der Durchführung. Mit einem weit ausgesponnenen, fest begründeten *Es*dur schließt seine Durchführung, darauf geht er in die G-dur-Kadenz, gleichzeitig die Reprise beginnend (159).

Ein durchaus vergleichbares kompos. Vorgehen hat E. Kurth im Auge, wenn er anläßlich des 1. Satzes von Bruckners IX. Symphonie von einem „verborgenen und überfluteten Reprisenanfang" schreibt, der den Eindruck einer „Zusammenziehung von Durchführung und Reprisenbeginn" (*op. cit.* 696) erwecke. V. Urbantschitsch beobachtet Ähnliches an einer Reihe Brahmsscher Sonatensätze:

Manche Sätze treiben die Überbrückung und Verschleierung des Repriseneintrittes so weit, daß Durchführung und Reprise überhaupt verschmelzen (283).

(b) Für das Verfahren, den Repriseneintritt (vorzeitig) „vorzutäuschen", indem man das Hauptthema auf einer anderen Stufe als der Tonika eintreten läßt, wurden die Ausdrücke „SCHEINREPRISE" bzw. „FAUSSE REPRISE" üblich:

Leichtentritt, *op. cit.*: Hierher [in die Nähe des Phänomens der „Verschleierung der Reprise"] gehören auch jene Fälle, wo eine Scheinreprise eingeführt wird. Die Durchführung kadenziert in scheinbar regelmäßiger Weise, das Hauptthema wird wiederholt, aber nicht in der Tonika, sondern in einer ganz anderen Tonart, einige kleine harmonische Kunstgriffe bringen unvermutet die Tonika zurück, plötzlich, fast unmerklich, ist die Reprise auf der ursprünglichen Tonart angelangt und nun geht es regelmäßig weiter. Ein vorzügliches Beispiel bietet Beethovens *Fdur*-Sonate, op. 10, Nr. 2. Die ziemlich lange Durchführung des ersten Satzes kadenziert in *Ddur*, das Hauptthema wird 12 Takte lang notengetreu in *Ddur* gebracht, so daß man glauben möchte, die Reprise sei schon eingetreten, da tritt ganz unerwartet der Übergang nach *Fdur* ein, und nun erst beginnt die eigentliche Reprise in *Fdur* mit dem 5. Takt des Themas (162).

Ein vergleichbares Phänomen bezeichnet A. Halm als „fausse reprise":

Über den Wert mus. Analysen (1929), *Von Form u. Sinn d. Musik. Gesammelte Aufsätze*, ed. S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): II. *Die Fausse Reprise im ersten Satz der dritten Symphonie von Bruckner*: Im ersten Satz der dritten Symphonie, d-moll, von Bruckner geht der eigentlichen, gültigen Wiederkehr des ersten Themas nach der Durchführung eine sogenannte falsche, eine ‚fausse reprise', voraus: das erste Thema erscheint da richtig in der Haupttonart, überdies nach einer Steigerung, bei der wir uns einem zielartigen, entscheidenden Ereignis zugeführt fühlen... Die Begleitfiguren fehlen; das Unisono des ganzen Orchesters ist jetzt dem Hauptthema gewidmet. Die spätere Wiederkehr vereinigt dann wieder Hauptthema und Begleitung; das erst ist die echte, ganz erfüllende Wiederkehr (86).

Der Ausdruck „fausse reprise" läßt sich im franz. Schrifttum nicht nachweisen. Doch muß er nicht zwingend im Franz. beheimatet sein: Es war im Dtsch. (und ist es teilweise noch bis in die Gegenwart) üblich, das Wort Reprise franz. auszusprechen, weshalb vermutet werden darf, daß ein neugebildeter, zusammengesetzter Ausdruck diesem Faktum Rechnung zu tragen hatte. Anstelle der dtsch. Formulierung ‚falsche Reprise' wurde ein neuer franz. Ausdruck geprägt. Der von H. Jalowetz benutzte Begriff „Pseudo-Reprise" (*Beethovens Jugendwerke*, SIMG XII (1911), 418) hat sich nicht durchsetzen können. Mit einem feinen Gespür für terminologischen Witz gibt H. Schwarting zu erkennen, daß bei einem Meister mit dem geistreichen Formvermögen eines Haydn durch ungewöhnliche Repriseneintritte die üblicherweise wenig reizvolle „reprise" zur wahrhaft frappanten „surprise" werde:

Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik, AfMw XVII (1960): [Im 1. Satz von Haydns Symphonie „mit dem Paukenschlag" (Nr. 94, G-Dur) T. 102–108 wird die Wiederholung des Anfangsteils auf überraschende Weise eingeführt, und zwar über eine chromatisch erreichte Unterterz, die dann als liegender Ton sich auf frappante Weise als Auftaktton des Themas erweist]: Die Wirkung auf den Hörer, der sich meist erst nachträglich Rechenschaft über das Vollzogene ablegen kann, ist entsprechend frappant und verdient (ähnlich wie beim späteren Repriseneintritt) mit feinerer Berechtigung den Namen „Surprise", den der berühmte Paukenschlag im 2. Satz der Sinfonie gegeben hat (174).

(4) Seit dem Beginn des 19. Jh. ist über die ästhetische Berechtigung einer wie auch immer gestalteten Wiederaufnahme eines hauptsächlich exponierenden Anfangsteils nach einem entwickelnden Zwischenteil viel nachgedacht und schriftlich geäußert worden. Hierbei kam es sowohl zu apologetisch vorgetragenen Forderungen als auch zu polemisch geäußerten Ablehnungen. Die aus der ÄSTHETISCHEN REFLEXION DES NEUEREN REPRISENBEGRIFFS INNERHALB DER SONATENSATZFORM resultierenden unterschiedlichen begrifflichen Inhalte und Begleitvorstellungen erweisen sich als VON DEN UNTERSCHIEDLICHEN FORMTHEORETISCHEN KONZEPTIONEN ABHÄNGIG. Die im Folgenden isoliert dargestellten Konzeptionen sind in Wirklichkeit nicht immer streng voneinander zu trennen. Bei der Darstellung der Standpunkte werden auch Belege beigezogen, in denen Synonyme zu dem Begriffswort „Reprise" Verwendung finden.

(a) Für die Vertreter einer ARCHITEKTONISCH-SYMMETRISCHEN KONZEPTION stellt die Reprise einen „tragenden" Bestandteil der Sonatensatzform dar. Die Vorstellung von einem Formgebäude war besonders in Frankreich verbreitet. So erscheinen J.-J. de Momigny die „première Reprise" (Exposition) und die „seconde partie de la deuxième Reprise" (Reprise; vgl. hierzu VII. (1)) wie die beiden Seitenpavillons eines Gebäudes, zwischen denen sich die „première partie de la deuxième Reprise" (Durchführung) als Kuppel erhebt:

op. cit.: La première Reprise et la seconde partie de la deuxième Reprise sont en quelque sorte comme les deux ailes d'un édifice. La première partie de la deuxième Reprise est entre les deux autres parties, comme un dôme entre deux pavillons latéraux (402).

Mehr als ein Jh. danach teilt V. d'Indy noch ein vergleichbares Formkonzept. Gegenüber derjenigen von Momigny ist seine Vorstellung von architektonischer Gefügtheit noch gesteigert, da er die Funktionen der drei Teile der Sonatensatzform mit dem dreidimensionalen Aufbau eines Gewölbes vergleicht, wobei die tragenden Pfeiler Exposition und Reexposition (bzw. Reprise: les deux piliers-*exposition*) gleichsam die gewölbte Kurve der Durchführung tragen:

V. d'Indy (zusammen mit A. Sérieyx), *Cours de compos. mus.* II/1 (Paris 1909): Cette coupe *ternaire*, qui caractérise le *morceau de Sonate* par excellence, consiste dans sa division en *trois* parties, dont la *première* et la *dernière*, symétrique l'une de l'autre, contiennent immuablement l'*exposition* et la *réexposition* du ou des thèmes, tandis que la *seconde*, contrastant

surtout par sa forme et son état tonal, revêt une infinité d'aspects différents, suivant l'époque ou le style de la pièce et surtout suivant son mouvement... L'ordre des *trois* dimensions géometriques: *ligne, aire, volume*; l'évolution des formes élémentaires architecturales, partant du *mur* droit, pour s'élever à la ligne brisée du *fronton, binaire*, et de là à la *voûte*, image frappante du *ternaire* symphonique, avec symétrie de ses piliers-*exposition* et souplesse infinie dans le *développement* de sa courbe médiane (153 f.).

Zwar wird in der dtsch. Musikbetrachtung insgesamt weniger explizit auf architektonische Metaphorik abgestellt, doch begegnet auch hier die Vorstellung, daß die „festgefügte Statik" einer „architektonisch-symmetrischen Dreiteiligkeit" die Mannigfaltigkeit der subjektiven inhaltlichen (thematischen) Momente zusammenfasse, abrunde und objektiviere:

R. v. Tobel, *Die Formenwelt d. klass. Instrumentalmusik* (Bern 1935): Diese fortwährende Abrundung und Annäherung [des „klassischen" Grundtypus] an Dreiteiligkeit ist ein spezifisch klassisches Gestaltungsmittel; am ausgeprägtesten und allgemeinsten bricht es im Gesamtaufbau der Satzformen durch: die R e p r i s e des ersten Formteiles schließt jedes noch so bunt zusammengesetzte Tonstück zu einer architektonisch-symmetrischen Dreiteiligkeit zusammen.
Dieses Formprinzip stellt die eigentlich entscheidende, für den Satzgesamtaufbau wichtigste Reaktion gegen die gefühlsmäßige Bewegtheit und den motivischen Reichtum, die thematische Fülle dar; es bezwingt sie durch seine festgefügte Statik, erzwingt so viel Distanz vom Erlebnis, daß sein Ausdruck etwas absolut Gültiges erhält und dadurch wiederholbar wird (141 f.);
Schon die Bezeichnung der musikalischen Form als Architektonik ist jedoch nicht ohne weiteres hinzunehmen; wo die Reprise zur symmetrischen Dreiteiligkeit zusammenschließt, da ist die Übertragung freilich berechtigt, da charakterisiert sie geradezu das Wesenhafte des Gesamtaufbaus (143).

Obwohl K. v. Fischer diese Formkonzeption zugunsten einer dynamisch-entwickelnden weitgehend hinter sich gelassen hat, anerkennt er das „Symmetrieprinzip des klassischen Sonatensatzes" und behandelt Exposition und Reprise als in mancher Hinsicht parallele Formteile:

Die Beziehungen v. Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken (*Sammlung musikwiss. Abh.* XXX; Straßburg und Zürich 1948): *Exposition und Reprise*: Das Symmetrieprinzip des klassischen Sonatentypus beruht zu einem wesentlichen Teil auf dem Phänomen der Reprise. Solange Exposition und Reprise gleichgewichtige Kräfte darstellen, sind die beiden Formteile weitgehend identisch. Doch solche Identität zeigt sich im Sonatentypus relativ selten... Schon die tonartlichen Unterschiede von Exposition und Reprise des Sonatentypus weisen auf einen gewissen Gegensatz: Die Exposition bedeutet Anfang, Aufstellung der Hauptthemen und Entwicklung zur Dominante; die Reprise jedoch Entspannung und Rückführung zur Grundtonart. Die dynamische Funktion beider Formteile ist also verschieden. Solange sich freilich Exposition und Reprise nur durch Tonart, nicht aber durch Motiv- und Formgestalt voneinander unterscheiden, herrscht ein symmetrisches Prinzip: die Exposition bildet den aufsteigenden Teil der Entwicklung, die Durchführung den mehr oder weniger zentralen Mittelteil und die Reprise den innendynamisch rückbildenden Teil der Form. Durch die tonartlichen Veränderungen in der Reprise wird die Symmetrie von Anstieg und Rückführung in gewisser Hinsicht sogar noch unterstützt (187 f.).

(b) Die DRAMENTHEORETISCHE KONZEPTION, der die Sonatensatztheorie den Terminus Exposition verdankt, sieht im formalen Ablauf eines Sonatensatzes die handlungsmäßigen Stationen des dreiteiligen klass. Dramas nachgebildet (→ *Exposition* III.(1)). Die antiken Termini *πρότασις* ([Darlegung der] Vorgeschichte), *ἐπίτασις* (Herstellung der Spannung bzw. Schürzung [des Knotens]) und *καταστροφή* (Wendung [der Handlung zur Ruhelage]) bzw. *περιπέτεια* (Umschlagen [der Handlung zum Guten oder Bösen]) sind 1663 von Molière in allgemeinverständliche franz. Begriffe übertragen worden und lauten dort: exposition du sujet (Darlegung [der Vorgeschichte]), noeud ([Verwicklung des] Knotens) und dénouement (Lösung [des Knotens]). Die erste Übertragung der Terminologie des dreiteiligen Dramas auf die Sonatensatzform hat A. Reicha unternommen. Seiner Auffassung zufolge stellt die Reprise die „Lösung [des Knotens]" dar, der in der Durchführung geschürzt worden ist:

Traité de haute compos. mus. II (Paris 1826): La première partie de cette coupe est l'exposition du morceau;
La première section [sc. de la deuxième partie] en est l'intrigue, ou le noeud;
La seconde section en est le dénoûment (298).

C. Czerny folgt in seiner *Schule d. prakt. Tonsetzkunst* III (1844) – da die dtsch. Druckfassung des III. Bd. offenbar nie erschienen ist, wird der Beleg der engl. Übers. aus dem Jahre 1848 entnommen – offenkundig Reicha. Der Repriseneintritt stellt für ihn die „überraschende Wendung (zum Guten)" dar, der ein „befriedigender Abschluß" folgt:

School of Pract. Compos. III (London 1844): [Die Sonatensatzform enthalte eine] exposition of the principal idea and of the different characters, then the protracted complication of events, and lastly the surprising catastrophe, and the satisfactory conclusion (zit. nach Ritzel 233).

Auch nach der Jahrhundertmitte trifft man noch mehrfach auf diese Auffassung. Sie wird jedoch, wie es scheint, nach 1870 nicht mehr ausdrücklich vertreten:

B. Widmann, *Formenlehre d. Instrumentalmusik* (Lpz. 1862): Werfen wir nun einen Rückblick auf diese Gliederung des einheitlichen musikalischen Ganzen [der „Hauptform"], so zeigt sich auch darin, wie bei andern Künsten, dasselbe Gesetz der Entwicklung. Es bewegt sich nämlich der musikalische Gedanke durch drei Hauptsätze, die unter sich wieder durch ansteigende und absteigende Linien vermittelt sind: der Anfang, der die Entfaltungskeime aufzeigt, die Mitte, welche die Kontraste entfesselt, der Schluss, der die Verwicklung löst; oder mit anderen Worten: der Eingang, die Entfaltung und Lösung (65);
E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Denn wenn wir auch voraus setzen, daß hier der Gesammt-Rhythmus im eigentlichsten Sinne der Regler und Ordnungsstifter sein müsse, indem die Hauptteile: Thema, Verflechtung, Erfüllung oder Exposition Verwicklung Katastrophe, in dem rhythmischen Verhältnis eines annähernden Gleichgewichtes stehen sollen, so ist damit nur die allgemeinste Regel gefaßt... (76).

Der Franzose R.H. Colet ersetzt die dramentheoretischen Termini seines Lehrers Reicha durch an der Rhetorik orientierte Bezeichnungen. Bei ihm wird die Reprise zur „péroraison" (wörtlich: „Schluß einer Rede"; *La Panharmonie mus.* [Paris 1840; zit. nach Aus. o.J. [1848]] 252).

(c) Einige Verfechter einer AUTONOMEN FORMKONZEPTION erblicken in der Reprise des Sonatensatzes das konstruktiv entscheidende Ziel der Formbewegung und untermauern diese Ansicht zum Teil dialektisch. Andere jedoch begreifen aus einer Sichtweise, die den Sonatensatz als dynamisch entwickelnden Formprozess versteht, die Reprise als Problem.
Für A. Halm ist die Reprise als „Wiederholung auf Distanz" ein wesentlicher Bestandteil der Idee der Sonatensatzform, eines der Momente, dem sie ihre geistige Spannkraft und Überlegenheit verdanke:

Die Symphonie A. Bruckners (München 1914): Die Wiederkehr ist eine der Sonatenform im Unterschied zur Fugenform wesentliche Eigenschaft; sie ist ein Grund ihrer Ueberlegenheit über jene; eine feierliche Zeit, die in der Fuge wohl stattfinden kann, soweit diese eben von der Sonatenform Gewinn zu ziehen vermag, die aber notwendig in die Struktur der Sonate gehört; eines der Feste, welches die Musik der Sonate verdankt.
Ein Thema kann durch Wiederholung bekräftigt, gekräftigt, es kann glaubhafter, eindringlicher werden; durch die Wiederkehr aber, d. i. durch Wiederholung auf Distanz, erlebt es einen, sei es stillen, sei es lauten Triumph. Eine Zeitlang unsichtbar geworden, erscheint es wieder wie ein Strom, der, eine Strecke weit unter der Erde fliessend, gewaltiger und prächtiger an die Oberfläche dringt (13);
Einführung in d. Musik (Bln 1926): Es war nun eine große Entdeckung, als man die unmittelbare Wiederholung durch eine Wiederkehr auf Distanz zu überbieten verstand, und ich glaube sagen zu dürfen, daß es seit dieser Entdeckung das gibt, was wir Form, oder wenigstens Form in größerem und tieferem Sinn nennen. Denn jetzt erst stellten sich die geistigen Spannungen, die elektrischen Ströme, die Beziehungen über zeitliche Entfernungen hinüber her, die einem unmittelbaren Wiederholen nicht gelingen... (79).

Weil durch die kontrastierende Ausgestaltung der Durchführung der Wiedereintritt des Hauptthemas auf der Tonika wirkungsvoll vorbereitet werde (→ *Durchführen, Durchführung* III.(2)(b)), ist für K. Blessinger „der Wiedereintritt des Hauptthemas der gewichtigste Schwerpunkt im ganzen Satz" (*Versuch über d. mus. Form*, Fs. A. Sandberger, München 1918, 7). Auch E. Kurth bemerkt anläßlich des Finales der VI. Symphonie von Bruckner, daß „die ganze Durchführung nur als Spannung und Vorentwicklung zum Augenblicke der Reprise angelegt war" (*op. cit.* II, 970). Vl. Helfert fundiert diese Sichtweise psychologisch, indem er „das Bedürfnis der Reprise" als kennzeichnend „für den psychischen Inhalt der Sonatenform" ansieht (*Zur Entwicklungsgesch. d. Sonatenform*, AfMw VII, 1925, 122). Für K. v. Fischer ist die Reprise nicht nur notwendiger Bestandteil einer symmetrischen Gleichgewichtsform (vgl. oben VII. (4) (a)), sondern zugleich auch „Ziel der Durchführung" (*op. cit.* 191) und „Höhepunkt der Entwicklung", weil es hier zu einem „Sieg des Themas über die Entwicklung" (175) komme. Diese Deutung, die in der Entwicklung etwas zu Überwindendes sieht, steht gewissermaßen in der Tradition der dramatischen Konzeption (vgl. oben VII. (4) (b)) und somit im deutlichen Gegensatz zu der Ansicht, die das unveränderte Wiedererscheinen des Themas nach der Durchführung als problematisch erscheinen läßt (vgl. unten VII. (4) (c) (*β*)).

(*α*) H. Riemann ist einer der ersten Musikforscher von Rang, der die Formbewegung des Sonatensatzes ausdrücklich DIALEKTISCH BEGRÜNDET und somit auch die fundamentale Notwendigkeit der Reprise postuliert. Allerdings legt ihm der Gedanke, daß in der Reprise eine neue These auf höherer Ebene erreicht werde, die Überlegung nahe, daß es denkbar (und wohl auch notwendig) sei, die Wiederkehr durch das Resultat der Entwicklung in der Durchführung zu bereichern und zu steigern:

Die Elemente d. mus. Ästhetik (Bln u. Stuttgart 1900): Unser Gedankengang [über die Sonatensatzform] legt die Frage nahe, ob auch nicht andere Gruppierungen der großen Formteile: erstes und zweites Thema und Durchführung möglich sind. Eine solche Frage kann gewiß nicht mit einem kategorischen Nein! erledigt werden; aber alle Versuche, den dialektischen Prozeß der Entwicklung der Sonatenform: Einheit, Spaltung, Konflikt, Versöhnung, durch etwas anderes, gleich reiches zu ersetzen, stoßen auf große logische Hindernisse... Ganz auszuschließen wäre wohl eine Kombination, welche sich von der Sonatenform durch das Fehlen der Wiederkehr der Themen am Ende unterschiede. Dagegen läßt sich z. B. nichts gegen eine Form einwenden, welche an die Stelle einer einfachen Wiederkehr der Themen eine durch die Durchführung motivierte starke Bereicherung und Steigerung des Hauptthemas an den Schluß stellte...(202).

Auch Riemanns Vorstellung, daß in der Durchführung, in der die Themen nur anklängen, nicht aber eigentlich als Individuen erschienen, „die Erinnerung an sie das Verlangen nach ihrer Wiederkehr" (201) erwecke, ist dialektischer Natur. Diese Ansicht teilt auch A. Halm. Ausdrücklicher jedoch als Riemann betont er den qualitativen Unterschied zwischen Anfangsteil und Wiederkehr, der deutlich mache, daß es sich dabei um keinen Rückblick auf Vergangenes handle:

Die Symphonie A. Bruckners: Das Wiederkehren der Hauptgruppen nach dem Durchführungsteil verstehen wir am besten unter dem Bild einer Spirale, die nur in der Nähe des früheren Ereignisses wieder zurückführt, aber nicht auf dem früheren Niveau... So kommt es, dass wir bei der Wiederkehr nicht so eigentlich auf Vergangenheit blicken (49);
Beethoven (Bln 1927): Dem Thema ist bei seiner Wiederkehr anders zumute (128).

Für E. Nobbe, der die Sonatensatzform „im Sinne der Hegelschen Philosophie betrachtet", stellt die Reprise die Ausformung des „An-und-für-sich-seins" dar, in der der Geist nach seinem Auseinandertreten wieder zu sich selbst finde (→ *Durchführen*... III. (2) (h)). Im Gegensatz zu Riemann und Halm, die nach der Aufstellung des Hauptthemas (These), des Seitenthemas (Antithese) und der Durchführung (Synthese) in der Reprise eine neue These erblicken, sieht Nobbe in der Exposition die These (An-sich-sein), in der zu ihr in der Kompositionsweise kontrastierenden Durchführung die Antithese (Für-sich-sein) und in der Reprise die Synthese (An-und-für-sich-sein):

Die thematische Entwicklung d. Sonatenform im Sinne der Hegelschen Philosophie betrachtet (1920), Musik u. Nation II (Würzburg 1941): Zerstörte der Geist seine erste Form, die Form seines An-sich-seins, die Exposition, als eine Form, die „solches" in sich vereinigen wollte, das „sich entgegengesetzt" war, so zerstört er jetzt auch die zweite Form, in die er umschlug, in der er nunmehr in die Erscheinung trat und feste selbständige Gestalt annahm, die Form seines Für-sich-seins, die Durchführung, weil auch sie wiederum denselben

Widerspruch in sich trägt, solches in sich zu vereinigen, das sich entgegengesetzt ist, insofern sie einmal eine selbständige ihm fremde Gestalt, ein ihm Anderes sein will, sich jedoch andererseits in ihrem Anderssein ihm gegenüber nicht halten kann, sondern als ein von ihm selbst gesetztes Anderes von ihm erkannt und damit aufgehoben und negiert wird, sodaß der Geist mit ihr als mit sich selbst wieder zusammengeschlossen und vereinigt wird zur Form seines An-und-für-sich-seins, zur Form der Repetition des Expositionsteils (74 f.).

Ebenfalls dialektischer Natur ist die Interpretation der Sonatensatzform als einer „Kadenz im Großen". Im Anschluß an Riemanns Begründung des universalen Formvermögens der Kadenz aufgrund deren Abbildcharakter des dialektischen Dreischritts (→ *Kadenz* IV. (2)) war es nur ein kleiner Schritt, die tonalen Ebenen des Sonatenschemas als die Grundstufen der Kadenzformel zu deuten. Die Gewaltsamkeit des Denkmodells erweist sich vor allem im Hinblick auf die tonale Ebene des Seitenthemas, das den antithetischen Charakter der Subdominante haben sollte, in Wirklichkeit jedoch dominantisch zu sein hat. Aus diesem Grunde wohl geht B. Assafjew nur von der älteren, dreiteiligen Kadenzformel I-V-I aus:

Die mus. Form als Prozeß (dtsch. Ausgabe 1976): Der höchste Ausdruck dieses [Kontrast-] Prinzips ist die Form des Sonaten- (oder sinfonischen) Allegro. Das Schema dieses Allegro ist einfach: Exposition, Durchführung und Reprise. Dahinter verbirgt sich der folgende Prozeß: Impuls – Störung des Gleichgewichts – Wiederherstellung des Gleichgewichts. Ein Mikrokosmos, in dem dieser Prozeß sich darstellt, ist die Formel der vollständigen Kadenz (127).

(*β*) Aus einer ästhetischen Sichtweise, die den Sonatensatz als einen sich DYNAMISCH ENTWICKELNDEN FORMPROZESS begreift, sprechen seit dem Beginn des 20. Jh. viele Musiktheoretiker von einem „REPRISENPROBLEM", und zwar in dem Sinne, daß sie einen „musikalischen Widerspruch" bemerken „zwischen einer Reprisenform, die sich als geschlossenes Ganzes mit Anfang, Mitte und Ende präsentiert, und einer thematischen Arbeit, die tendenziell ein progressus ad infinitum ist" (Dahlhaus 1979, 173). Eine Konstante bei der Erörterung der fraglichen Diskrepanz stellt die Polemik gegen die architektonisch-symmetrische Formkonzeption dar (vgl. oben VII. (4) (a)). Obwohl F. Busoni nicht ausdrücklich von der Reprise innerhalb der Sonatensatzform spricht, wird deutlich, daß er mit seiner Kritik auch auf die konflikthafte Entwicklung in der Durchführung zielt, die er für einen unnötigen Kampf hält, wenn man danach in der Reprise dahin gelange, „wo man schon am Anfang stand":

Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst ([Triest 1907; Lpz. 1916] Wiesbaden 1954): Da höre ich den zweiten Geiger, wie er sich eine Quart tiefer abmüht, den gewandteren ersten nachzuahmen, höre einen unnötigen Kampf auskämpfen, um dahin zu gelangen, wo man schon am Anfang stand. Diese Musik sollte vielmehr die architektonische heißen, oder die symmetrische, oder die eingeteilte... (13).

Zwar halten E. Kurth und A. Halm an der formalen Notwendigkeit der Reprise innerhalb der Sonatensatzform fest (vgl. oben VII. (4) (c)), doch sind sie sich der „Gefahr eines stark formalistischen Moments", die „durch eine allzu getreue Wiederholung" gegeben sei, bewußt:

Kurth, *op. cit.*: Gewöhnlich ist der Repriseneintritt eine Auslösung aus geschlossener Werdeverdichtung. Die Gefahr eines stark formalistischen Moments, die erheblichste in der ganzen Sonatenform, nachdem die Expositionswiederholung übergangen war, lag vor allem nun in der mit dem Reprisenteil an sich gegebenen Wiederholung des ganzen Expositionsteiles. Auch hier zeigt sich [bei Bruckner] die Wandlung des Formalistischen ins Dynamische (493 f.); Halm, *Beethoven u. d. Gegenwart* (1927), in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, ed. S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): Hören wir zum Schluß eines Sonatensatzes das Anfangsthema wieder, so vernehmen wir in ihm einen sehr anderen Zustand als zu Anfang; ja schon bei der ersten Wiederkehr nach der Durchführung ist es uns anders zumute als beim Beginn, und sogar dem Thema selbst scheint es anders zumute zu sein. Und wenn wir, bei dieser Wiederkehr, diesen ersten Zustand durch eine allzu getreue Wiederholung der Entwicklung wieder hervorgerufen finden, so fühlen wir (und gerade wenn wir uns durch Beethoven haben erziehen lassen) hier eine kleine oder größere Schwäche der Sonate, als etwa Formalismus anstatt Form und Gestaltwerdung, oder auch ein Vergessen eben des geschichtlichen Geistes. Und den eben hat Beethoven am stärksten verkündet (168).

V. Urbantschitsch spricht von einem „Reprisenproblem", das zu Brahms' Lebzeiten eine „Krisis der Sonatenform" heraufbeschworen habe. Bereits Beethoven habe sich mit diesem Problem beschäftigt, und zwar, wie Urbantschitsch annimmt, um seine „tondichterischen Ideen" nicht formalistisch einzuengen:

op. cit.: Nun erübrigt sich noch, Brahms' Stellung zu dem „Reprisenproblem" festzustellen, das zu seiner Zeit die Krisis der Sonatenform heraufgeführt hatte. Betrachten wir zuerst, worin das Problematische dieses Satzteils eigentlich besteht: die Reprise bringt thematisch ebensowenig Neues wie die Durchführung, aber sie hat noch dazu eine Bindung mehr, insofern als die Anordnung des Materials von vornherein vorgeschrieben ist durch die obligate symmetrische Analogie mit dem ersten Teil. Dieser formalistische Charakter verträgt sich mit den tondichterischen Ideen schlecht, die Beethoven in die Sonatenform hineinzutragen begann. Exposition und Durchführung boten mit ihrer Elastizität der Entfaltung dieser Ideen eine willkommene formelle Basis, die Reprise aber, die die starre Wiederholung des bereits einmal Gesagten forderte, war für sie eine lästige Fessel, die nicht so leicht abzustreifen war wie die Repetition der Exposition, die man einfach auslassen konnte, ohne die Form zu zerstören. So sehen wir schon Beethoven einen geradezu rührenden Kampf um die Lösung des Reprisenproblems fechten (282).

Aus der Sicht A. Schönbergs ist eine tongetreue Wiederholung von thematischen Partien nach deren Durchführung fragwürdig, wenn nicht gar widersinnig. Von ihm stammt die Vorstellung, daß Themen und Motive, nach den „Abenteuern", die sie in der Durchführung „durchlebt" hätten, nicht mehr dieselben seien und deshalb in der Reprise fast immer Modifikationen verursachten:

Fundamentals of Mus. Compos. ([entstanden seit 1937; dtsch. Ms. 1948] ed. G. Strang [mit L. Stein], London 1967): *The recapitulation*: ... Of course, the repetition must be recognizable as such, especially where the themes enter. But the ‚adventures' of the themes during the elaboration, and the functional changes due to their placement in the form, nearly always requires modifications (209 f.).

Schönbergs Schüler haben sich diese Sichtweise zu eigen gemacht. H. Schmidt-Garre, ein Schüler A.

Bergs, berichtet über den Lehrer, der einen vom Schüler komponierten Sonatensatz durchsieht:

Berg als Lehrer, Melos XXII (1955): Als ich Exposition und Durchführung beendet hatte und glaubte, in der Reprise ein Motiv wörtlich wiederholen zu dürfen, rief er lebhaft: „Wie können Sie so etwas machen, bedenken Sie doch, was Ihre Themen und Motive inzwischen ‚erlebt' haben!" (40).

Für Th. W. Adorno, ebenfalls einen Schüler Bergs, stellt die Reprise als schematische Wiederkehr die „Crux der Sonatenform" dar. Die Vorstellung von der Form als einem Gehäuse läuft seinem Begriff von Musik als dynamischer Zeitkunst diametral entgegen:

Mahler (Ffm. 1960): Die Reprise war die Crux der Sonatenform. Sie machte das seit Beethoven Entscheidende, die Dynamik der Durchführung, rückgängig, vergleichbar der Wirkung eines Films auf einen Zuschauer, der nach dem Ende sitzen bleibt und den Anfang noch einmal sieht... (127);
Über die Form in d. Neuen Musik, in: *Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik* X (Mainz 1966): Der Angriffspunkt einer autonomen, rein aus der Sache aufsteigenden, jeder Anleihe ledigen Form war die Reprise. Mit ihr ragt in die konstitutiv zeitliche Musik ein zumindest zeitfremdes räumlich-symmetrisches Moment hinein (12).

Die Einsicht, daß der Sonatensatz ebenso eine Voraussetzung wie ein Hemmnis thematischer Dynamik gewesen sei, bildet einen der Hauptgesichtspunkte für Adornos Beethoven-Kritik:

loc. cit.: Latent ist die Reprise bereits seit Beethoven problematisch... Die Reprise Beethovens bedarf innerhalb der freigesetzten, im strengsten Sinn thematischen Zeit immer erst ihrer Legitimation. Der Eintritt des Gleichen nach einer Dynamik, die über Wiederholungen hinausdrängt, muß seinerseits von ihrem Gegenteil, der Dynamik, motiviert werden. Deswegen sind die großen Durchführungen der dem Geist nach eigentlich symphonischen Sätze Beethovens fast stets auf die Wendestellen, dem kritischen Moment des Reprisenbeginns angelegt. Weil die Reprise nicht mehr möglich ist, wird sie zum tour de force, zur Pointe...;
Einleitung in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962): So verhielt er [Beethoven] sich zur crux der dynamischen Form, der Reprise, der Beschwörung eines statisch Gleichen inmitten eines ganz und gar Werdenden. Indem er sie konservierte, hat er sie als Problem gefaßt... Die Reprise wird ebensowohl durch den dynamischen Verlauf herbeigeführt, wie sie ihn als sein Resultat nachträglich gleichsam rechtfertigt (211).

Selbst das affirmative Moment jeglicher Reprise, das diese als eine „Rechtfertigung des Gewesenen, dessen, was ohnehin war" (*Mahler*, 127) erscheinen lasse, habe Beethoven dialektisch zu nutzen gewußt:

Ästhetische Theorie (*Gesammelte Schriften* VII; Ffm. 1970): Der Eintritt der Reprise der Neunten Symphonie feiert als Resultat des symphonischen Prozesses dessen ursprüngliche Setzung. Sie erdröhnt als ein überwältigendes So ist es. Darauf mag Erschütterung antworten, getönt von der Furcht vor der Überwältigung; indem die Musik affirmiert, sagt sie auch die Wahrheit über die Unwahrheit (363).

Mahler löse das Beethovensche Problem, indem er die Reprise halb suspendiere, ohne auf sie ganz zu verzichten. So verblasse die Reprise bei ihm zum „revenant" (d. i. einer, der aus dem Grabe ‚zurückkommt'):

Listig zieht er die Reprise, deren er bedarf, von der Oberfläche der Wahrnehmung ab. Das verleiht ihr im Finale der Sechsten den Ausdruck des schemenhaften Geisterzuges wie in der Rewelge. Die Reprise wird zum revenant... (*Mahler*, 126).

Sei es in der tonalen Musik noch die Funktion der Reprise gewesen, die in der Exposition entgegengesetzten tonalen Ebenen aufzuheben, so werde in der atonalen Musik die Reprise als identische Wiederholung erst recht zu einem „fast Unerträglichen". Andererseits sei Wiederholung eines der Grundelemente jeglicher musikalischen Formgebung, woraus sich ein Widerspruch ergebe, aus dem Adorno eine aporetische Folgerung andeutet, daß „in sich ganz stimmige Musik gar nicht möglich sei":

Über Form in d. Neuen Musik: In den späteren Phasen der musikalischen Emanzipation, nach dem Sturz der Tonalität, geriet die Reprise mit der ungemein gesteigerten Empfindlichkeit fürs Materialgerechte in offenen Konflikt. Jene älteren Kompositionen von Schönberg und Berg waren tatsächlich, trotz ihrer relativen Länge, reprisenlos. In ihren Implikationen betrifft die Reprise aber nicht allein die sogenannte große Form, sondern erreicht auch ihre Teilganzheiten, die Kategorien der Verbindung, kurz die Fiber der Musik... Alle musikalische Form, gleichgültig mit welchen Mitteln sie umgeht, involviert in erweitertem Sinn Reprise; diese aber ist, noch in ihrer verstecktesten Gestalt, zu einem fast Unerträglichen geworden. Darauf stößt, wie auf ihre Grundschicht, die konsequent neue Musik. Nur ein Schritt zu der metaphysischen Spekulation, daß emphatisch gute, in sich ganz stimmige Musik gar nicht möglich sei (13).

Lit.: H. RIEMANN, Die Elemente d. mus. Aesthetik, Bln u. Stuttgart 1900; DERS., Große Kompositionslehre, Bd. I: Der homophone Satz, ibid. 1902; H. LEICHTENTRITT, Mus. Formenlehre, Lpz. (1911) [4]1948; K. BLESSINGER, Versuch über d. mus. Form, in: Fs. A. Sandberger, München 1918; E. NOBBE, Die thematische Entwicklung d. Sonatenform im Sinne d. Hegelschen Philosophie betrachtet (1920), Musik u. Nation II, Würzburg 1941; E. KURTH, Bruckner, 2 Bde, Bln 1925; VL. HELFERT, Zur Entwicklungsgesch. d. Sonatenform, AfMw VII, 1925; A. HALM, Einführung in d. Musik, Bln 1926; DERS., Über den Wert mus. Analysen (1929), in: Von Form u. Sinn d. Musik. Gesammelte Aufsätze, hg. v. S. Schmalzriedt, Wiesbaden 1978; V. URBANTSCHITSCH, Die Entwicklung d. Sonatenform bei Brahms, StMw XIV, 1927; R. v. TOBEL, Die Formenwelt d. klass. Instrumentalmusik, Bern 1935; K. v. FISCHER, Die Beziehungen v. Form u. Motiv in Beethovens Instrumentalwerken (Slg. musikwiss. Abh. XXX), Straßburg u. Zürich 1948; E. H. BEURMANN, Die Reprisensonaten C. Ph. E. Bachs, AfMw XIII, 1956; TH. W. ADORNO, Mahler, Ffm. 1960; DERS., Über Form in d. Neuen Musik, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X, Mainz 1966; H. SCHWARTING, Ungewöhnliche Repriseneintritte in Haydns späterer Instrumentalmusik, AfMw XVII, 1960; M. JUST, Musik u. Dichtung in Bogenform u. Reprisenbar, Fs. W. Gerstenberg, Wolfenbüttel u. Zürich 1964; Art. Reprise, RiemannL, Sachteil 1967; FR. RITZEL, Die Entwicklung d. „Sonatenform" im musiktheor. Schrifttum d. 18. u. 19. Jh. (Neue musikgesch. Forschungen, Bd. I), Wiesbaden [2]1974; H. FLADT, Zur Problematik traditioneller Formtypen in d. Musik d. frühen zwanzigsten Jh. (Berliner musikwiss. Arbeiten VI), München 1974; B. ASSAFJEW, Die mus. Form als Prozeß, dtsch. Ausg. Bln 1976; C. DAHLHAUS, Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs u. d. Theorie d. Sonatenform, AfMw XXXV, 1978; DERS., Zu Adornos Beethoven-Kritik, in: Studien zur Wertungsforschung XII, Graz 1979; CH. ROSEN, Sonata Forms, New York u. London 1980; J. WEBSTER, Art. Sonata form, The New GroveD XVII, 1980.

Siegfried Schmalzriedt, Freiburg i. Br. 1981

Res facta / chose faite

lat. res facta, vereinzelt auch resfacta, refacta, refactus, franz. chose faite, die (kunstvoll) gemachte oder gearbeitete Sache. Der Ausdruck res facta ist als mus. Begriff seit um 1472 belegt, chose faite seit 1477.

I. Gegen Ende des 15. Jh. wird mit dem Ausdruck res facta ein MEHRSTIMMIGES, IN ALLEN STIMMEN AUSGEARBEITETES UND SCHRIFTLICH FIXIERTES MUSIKALISCHES WERK bezeichnet.
(1) J. Tinctoris, der wohl den lat. Begriff res facta in mus. Zusammenhang prägt, behauptet in seinem um 1472 geschriebenen *Terminorvm mvsicæ diffinitorivm*, daß res facta die umgangssprachliche Bezeichnung für CANTUS COMPOSITUS sei.
(2) 1477 erklärt Tinctoris im *Liber de arte contrapuncti* res facta als CONTRAPUNCTUS QUI SCRIPTO FIT, der sich von dem improvisierten contrapunctus dadurch unterscheidet, daß alle Stimmen vertikal aufeinander bezogen sind.
(3) Um 1500 wird der Ausdruck res facta vereinzelt im ZUSAMMENHANG MIT MENSURALNOTATION erwähnt.

II. Der zwischen 1477 und der Mitte des 16. Jh. belegbare franz. Terminus chose faite hat offenbar die GLEICHE BEDEUTUNG WIE RES FACTA.
(1) Es ist zu vermuten, daß faire zuerst in der POETIK auf den artifiziellen Schaffensprozeß bezogen wurde.
(2) Die Belege von chose faite deuten darauf hin, daß der Ausdruck umgangssprachlich JEDES NACH NOTEN GESPIELTE ODER GESUNGENE MUSIKSTÜCK erfaßt.
(3) Trotz entgegengesetzter Beleglage ist wahrscheinlich die Prägung res facta bei Tinctoris als ÜBERSETZUNG VON CHOSE FAITE INS LATEINISCHE zu betrachten.

III. Seit 1840 ist ein UNEINHEITLICHES BEGRIFFSVERSTÄNDNIS von res facta zu beobachten.
(1) In den Publikationen des 19. Jh. zur Musikgeschichte des Mittelalters sind VERSCHIEDENE INTERPRETATIONEN UND AKZENTUIERUNGEN im Zusammenhang mit res facta erkennbar.
(2) Seit dem frühen 20. Jh. wird im musikwiss. Sprachgebrauch mit res facta häufig ein UNVERZIERTER MUSIKALISCHER SATZ, DER ALS AUSFÜHRUNGSVORLAGE DIENT, bezeichnet.

I. Der Ausdruck res facta ist als mus. Terminus erstmals bei J. Tinctoris in den 1470er Jahren belegt. Als Bezeichnung für ein MEHRSTIMMIGES, IN ALLEN STIMMEN AUSGEARBEITETES UND SCHRIFTLICH FIXIERTES MUSIKALISCHES WERK konnte sich res facta jedoch nicht durchsetzen, denn nur wenige Musiktheoretiker griffen die offenkundig von Tinctoris selbst stammende und auf das franz. chose faite zurückgehende Prägung auf (zu der Vermutung, res facta stelle eine Übersetzung des franz. chose faite ins Lat. dar, vgl. unten, II. (3)).
Eine seit Ferand 1957 oft konstatierte und im nächsten Abschn. angesprochene Mehrdeutigkeit des Ausdrucks res facta ist gerade auch vor dem Hintergrund der verhältnismäßig spärlichen Belege nicht zu erkennen. Denn die unterschiedlichen Betonungen bei Tinctoris und den wenigen Autoren, die die Bezeichnung res facta gebrauchen, führen durchaus nicht zu widersprüchlichen Bedeutungen. Vielmehr umfaßt schon die in der Prägung res facta angesprochene Vorstellung einer ‚gemachten Sache' die in mus. Hinsicht eng miteinander verknüpften und gleichberechtigten Aspekte von satztechnischer ‚Arbeit', Gültigkeit der einmal festgelegten Tonverbindungen und notenschriftlicher Aufzeichnung.

(1) Der mus. Terminus res facta läßt sich erstmals in dem um 1472 von J. Tinctoris verfaßten *Terminorvm mvsicæ diffinitorivm* (Treviso 1495) belegen. Der Eintrag unter dem Stichwort res facta jedoch bleibt vage; Tinctoris setzt res facta lapidar mit CANTUS COMPOSITUS gleich:

Res facta idem est quod cantus compositus (f. b iii').

Für das Verständnis von cantus compositus bei Tinctoris ist nun allerdings von entscheidender Bedeutung, daß das Adjektiv compositus in dem im folgenden zit. Passus des *Diffinitorivms* nicht – wie Tinctoris' Gegensatz von „cantus ... aut simplex aut compositus" nahelegen könnte – lediglich auf das Merkmal der Mehrstimmigkeit abzielt. Die Definition von cantus compositus – „gemeinhin auch refacta genannt" – umfaßt zusätzlich einen explizit formulierten Anspruch auf satztechnische Durcharbeitung: „cantus compositus", so Tinctoris, „ist ein solcher Gesang, der durch die Beziehung der Noten einer Stimme zu [denen] einer anderen mannigfaltig (multipliciter) hervorgebracht wird". Die vordergründig auf die Stimmenzahl bezogene und zu simplex und compositus parallele Gegenüberstellung von simpliciter und multipliciter verweist somit auf eine ganz bestimmte Art der Mehrstimmigkeit. Damit aber spiegelt Tinctoris' Bestimmung der cantus-Begriffe zugleich eine kompositionstechnische Hier-

archie, in der folgerichtig einzig dem cantus compositus ein eigener Werkbegriff – hier refacta genannt – zugeordnet wird:

Cantus est multitudo ex unisonis constituta: qui aut simplex aut compositus est.
Cantus simplex est ille qui sine ulla relatione simpliciter constituitur & hic est planus aut figuratus.
Cantus simplex planus est qui simplicibus notis incerti ualoris simpliciter est constitutus cuiusmodi et gregorianus.
Cantus simplex figuratus est qui figuris notarum certi ualoris simpliciter efficitur.
Cantus compositus est ille qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter est æditus: qui refacta uulgariter appellatur (f. a iii'-a iiii).

Daß Tinctoris im Zusammenhang mit dem Begriff cantus compositus auf die Formulierung relatio notarum zurückgreift und nicht wie bei der Definition von cantus die Bezeichnung unisonus oder einen anderen Tonbegriff heranzieht, ist möglicherweise als Hinweis auf eine hier nicht eigens betonte schriftliche Fixierung des cantus compositus zu verstehen. Und auch die nachdrückliche Betonung, daß ein „Compositor" einen „neuen cantus" verfertigt („Compositor est alicuius novi cantus æditor", f. a iiii) sowie die kontrastierende Erklärung des ebenfalls mehrstimmigen contrapunctus als Produkt einer „Setzung einer Stimme gegen eine andere in Punkten" (f. a iiii') erlauben den Schluß, daß Tinctoris mit res facta als cantus compositus nicht nur auf die Mehrstimmigkeit eines Gesangs abzielt, sondern zugleich das Ergebnis eines Kompositionsverfahrens meint, welches aufgrund der angesprochenen Beziehungen aller Stimmen zueinander wohl kaum ohne Unterstützung durch ein schriftliches Aufzeichnungsverfahren gedacht werden kann.

*

Exkurs: Der im *Diffinitorivm* fehlende Hinweis auf eine schriftliche Aufzeichnung hat ausgehend von Ferand 1957 Anlaß zu der Auffassung gegeben, der Ausdruck res facta enthalte in diesem Traktat nicht oder nicht notwendigerweise das Merkmal der Schriftlichkeit und unterscheide sich insofern von der im nächsten Abschn. angesprochenen Bedeutung als ‚geschriebener' contrapunctus (vgl. beispielsweise den Art. *Res facta* im New HarvardD, Cambridge, Mass., u. London 1986, 695: „A composition, usually but not necessarily written...").
Die auf Ferand 1957 zurückgehende und 1963 in seinen Art. *Res facta* (MGG XI, 1963, 303) übernommene Differenz zwischen res facta als cantus compositus und als contrapunctus qui scripto fit beruht jedoch weniger auf dem Fehlen des Hinweises auf eine Notationspraxis im *Diffinitorivm*; Ferand selbst betont, daß Tinctoris dort keinerlei Hinweise auf improvisatorische Verfahren oder schriftliche Aufzeichnung gebe. Weitaus mehr hat zu der verbreiteten Auffassung zweier Bedeutungen von res facta Ferands fehlerhafte Interpretation des Begriffs cantus compositus beigetragen. Denn Ferand liest das Adverb multipliciter in der oben zit. Definition von cantus compositus irrtümlich als auf relatio bezogenes Adjektiv und übersetzt den entsprechenden Passus als „various relations of the note values of one voice to those of another" (1957, 142 b). Dies führt ihn zu der Überzeugung, daß res facta im *Diffinitorivm* „may mean florid, in contradistinction to simple, counterpoint, whether written or improvised" (143 a), eine Auslegung, welche zudem die Bedeutung von cantus compositus mit dem von Tinctoris selbst im *Diffinitorivm* als „Contrapunctus diminutus... qui a quibusdam floridus nominatur" (f. a iiii') bezeichneten Sachverhalt zusammenfallen läßt. Und eben diese Interpretation von res facta als contrapunctus floridus oder diminutus bestärkte Ferand in dem Glauben, das Begriffsverständnis im *Diffinitorivm* kontrastiere mit der Bedeutung als contrapunctus qui scripto fit, der – wie der erste Beleg des folgenden Abschnitts zeigt – bei Tinctoris auch ein contrapunctus simplex sein kann.

*

(2) Neben dem *Terminorvm mvsicæ diffinitorivm* von um 1472 besitzt eine weitere Schrift von Tinctoris zentrale Bedeutung für die Bestimmung von res facta.
Tinctoris differenziert im Kap. 20 des zweiten Teiles seines 1477 entstandenen *Liber de arte contrapuncti* den Begriff contrapunctus, mit dem er auf das Resultat einer nach bestimmten Regeln erfolgten Setzung abhebt (→ *Contrapunctus* III. (2)(b)), hinsichtlich eines improvisatorischen und eines schriftlichen Verfahrens. Die auf Improvisation beruhende Variante, die er auch unter der „umgangssprachlichen" Bezeichnung super librum cantare (von einem in einem Buch notierten Tenor ausgehend mehrstimmig improvisierend singen) anführt, nennt er denjenigen contrapunctus, „den wir ‚im Kopf' verfertigen". Diesem stellt er einen CONTRAPUNCTUS QUI SCRIPTO FIT gegenüber, der „gemeinhin res facta genannt wird" und dessen Benennung darauf verweist, daß die Verbindung der Stimmen dabei nicht ad hoc gebildet und nur „mentaliter" (im Geiste) ausgedacht wird, sondern schon vor der Ausführung schriftlich konzipiert und verbindlich fixiert vorliegt. Daß die Bezeichnung res facta von Tinctoris aber strenggenommen nicht mehr dem Begriff contrapunctus zu subsumieren ist, klingt sowohl im Nachsatz der Kapitelüberschrift an, als auch, wenn er hervorhebt, daß die improvisatorische Praxis „uneingeschränkt" als contrapunctus bezeichnet werde:

II, Cap. 20 *Quod tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est scripto vel mente, et in quo res facta a contrapuncto differt*: Porro tam simplex quam diminutus contrapunctus dupliciter fit, hoc est aut scripto aut mente.
Contrapunctus qui scripto fit communiter res facta nomi-

natur. At istum quem mentaliter conficimus absolute contrapunctum vocamus, et hunc qui faciunt super librum cantare vulgariter dicuntur (CSM 22, II, 107: XX,1–4).

Darüber hinaus wird im Anschluß an diesen Passus deutlich, daß die von Tinctoris als Ausgangspunkt genommene Differenzierung des contrapunctus eigentlich nur aus der Schwierigkeit heraus erwächst, eine übergeordnete Kategorie für res facta und contrapunctus zu finden. Denn wie schon die Überschrift und die Fortsetzung des 20. Kap. belegen, geht die Gegenüberstellung von contrapunctus und res facta hinsichtlich ihrer Kennzeichen improvisiert versus schriftlich fixiert auf ein anderes und weitaus wesentlicheres Kriterium zurück. „Hauptsächlich", so Tinctoris, unterscheide sich das res facta genannte notierte mus. Werk von dem improvisierten contrapunctus dadurch, daß „alle Stimmen ..., seien es drei, vier oder mehrere, dergestalt mit sich gegenseitig verbunden werden, daß Regel und Gesetz der Zusammenklänge irgendeiner Stimme gegen jede einzelne und alle so befolgt werden mögen", wie es das dem Text beigefügte fünfstimmige Beispiel „genügend offenbaren möge". Demgegenüber zeichne sich das mit den Ausdrücken contrapunctus oder super librum concinere verknüpfte Verfahren dadurch aus, daß die „zwei, drei, vier oder mehr" zu einem Tenor improvisierenden Sänger „einander gegenseitig nicht unterworfen sind", somit nicht auf die zwischen ihnen entstehenden Zusammenklänge zu achten haben, sondern einzig mit der Tenorstimme konsonieren müssen:

ibid.: In hoc autem res facta a contrapuncto potissimum differt, quod omnes partes rei factae sive tres sive quatuor sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat, ut satis patet in hoc exemplo quinque partium existenti, quarumquidem partium tres primo, deinde quatuor ac postremo omnes quinque concinunt: [Notenbeispiel].
Sed duobus aut tribus, quatuor aut pluribus super librum concinentibus alter ad alteri non subiicitur. Enimvero cuilibet eorum circa ea, quae ad legem ordinationemque concordantiarum pertinent, tenori consonare sufficit. Non tamen vituperabile immo plurimum laudabile censeo si concinentes similitudinem assumptionis ordinationisque concordantiarum inter se prudenter cantaverint. Si enim concentum eorum multo repletiorem suavioremque efficient (107–110: XX,5–9).

Die Differenzierung zwischen contrapunctus und res facta, die in dem in Rede stehenden Kap. explizit die Unterschiede von Satztechnik, angestrebtem Klangergebnis und Herstellungsverfahren hervorhebt, ist als Hintergrund der Satzlehre von Tinctoris auch an anderen Stellen des *Liber de arte contrapuncti* erkennbar. Wenn er auf Unterschiede zwischen improvisierter und ‚komponierter' Satzherstellung hinweist, werden die mit contrapunctus und res facta erfaßten Sachverhalte zusätzlich noch durch andere Ausdrücke bezeichnet: so gehören zum Bereich des vokalen contrapunctus die Vokabeln concentus, super librum cantare oder concinere; im Zusammenhang mit res facta spricht er dagegen von compositio und componere. Zudem wirkt sich die Argumentation von Tinctoris, die auf den jeweils höheren satztechnischen Komplexitätsgrad eines geschriebenen Werkes abzielt, auf die beigefügten Notenbeispiele aus. Während die Exempla, die das Verfahren des improvisierten contrapunctus illustrieren, aus dauernmäßig nicht spezifizierten leeren und geschwärzten Notenköpfen bestehen und entweder unbezeichnet oder als Tenor und Contrapunctus gekennzeichnet sind, benennt Tinctoris die Stimmen der ausgearbeiteten Notenbeispiele, die den zum Begriff res facta gehörigen Regelapparat verdeutlichen, zumeist mit Tenor, Contratenor und Supremus:

I, Cap. 5: Porro per totum discursum cantus quem fauburdon vocant, quarta sola admittitur, ei saepe quinta ac saepius tertia supposita, quamvis quinta ipsi quartae subiuncta suaviorem concentum quam tertia efficiat, ut hic patet: [Notenbeispiel].
In re facta vero per complura assumitur quarta, ei non solum quinta vel tertia, sed etiam decima ac duodecima supposita. Verumtamen per subiunctionem illarum concordantiarum dulcior cantus quam per istarum conficitur, ut hic probatur: [Notenbeispiel] (27: V,8–9);
I, Cap. 10: Hinc a contrapuncto abiicitur nisi pluribus super librum cantantibus, unus eorum quintam sub aliqua tenoris nota, quod in penultima saepe fit, assumat. Tunc enim ab alio undecima cantari poterit quam mox convenientior proximiorque concordantia sequetur, ut hic patet: [Notenbeispiel].
In plurimis autem rei factae locis undecima admittitur, non solum ei quinta sed etiam tertia subiuncta, licet illius concordantiae subiunctio magis quam asperitatem eius mitiget, ut hic probatur: [Notenbeispiel] (48 f.: X,10–12);
I, Cap. 15: Hinc in contrapuncto non admittitur nisi aliquis multorum super librum concinentium audito ab alia infra tenorem diapente quod frequentissime in penultima nota fit, ea uti voluerit postquam immediate concordantia proximior et convenientior assumetur, ut hic: [Notenbeispiel].
In re facta vero non nunquam haec concordantia admitti poterit, si ei vel tertia vel quinta, qua dulcior efficitur, supposita fuerit. Verumtamen huius modi compositionem ab optimo quoque compositore evitandam censeo, enim vero in modicum suavitudinis sensu auditoris percipit, ut hic probatur: [Notenbeispiel] (74: XV,6–7);
vgl. in diesem Zusammenhang auch 88: XIX,2 u. 148: III,4.

Der oben zit. Beleg im *Liber de arte contrapuncti* II, Cap. 20 (CSM 22, II, 107: XX,5) enthält den Passus „omnes partes rei factae sive tres sive quatuor sive plures sint"; dies deutet darauf hin, daß Tinctoris den Begriff res facta als Werkbezeichnung mit ei-

nem mindestens dreistimmigen Satz verbindet. Und es ist zu vermuten, daß die Bezeichnung res facta von Tinctoris prinzipiell nicht auf eine auch durch Improvisation abwechslungsreich zu bewältigende Zweistimmigkeit bezogen wird. Die mit der Arbeitsteilung von schriftlicher Werkkonzeption und Vortrag einhergehende Leistungssteigerung beförderte sicherlich gerade die im Unterschied zur Improvisation klanglich befriedigendere Bildung von drei- und mehrstimmigen Sätzen. Da Tinctoris' Vorstellung von vokal improvisiertem contrapunctus jedoch primär durch den zugrundeliegenden Tenor bestimmt ist, demgegenüber er den Begriff res facta auf ein durch vertikale Beziehungen geregeltes Satzgebilde bezieht, kann er in seinem *Liber de arte contrapuncti* vereinzelt dann res facta im Sinne eines zweistimmigen Gesangs gebrauchen, wenn beide Stimmen zugleich neu erfunden worden sind:

I, Cap. 7: Et hic nota quod omnia praedicta tantummodo sunt intelligenda de ordinatione sextae in contrapuncto vel re facta duarum partium tantum fienda (34: VII, 12);
I, Cap. 12: Et hic adverte omnia praedicta ad ordinationem tertiaedecimae in contrapuncto vel re facta duarum partium tantum fienda esse restringenda (59: XII, 17);
zu diesem explizit unter Hinweis auf die Zweistimmigkeit formulierten und von contrapunctus deutlich abgesetzten Wortverständnis von res facta vgl. Tinctoris' Definition des Begriffs Duo in dem um 1472 geschriebenen *Terminorvm mvsicæ diffinitorivm* (Treviso 1495) als „cantus duarum tantum partium relationem adiuicem compositus" (f. a vii).

Daß der Begriff res facta jedoch nicht nur die gleichsam äußerlichen Merkmale eines mus. Werkes wie satztechnische Ausarbeitung, Unveränderlichkeit der einmal festgelegten Tonbeziehungen und schriftliche Aufzeichnung umfaßt, sondern auch einen Anspruch auf künstlerische Autonomie enthält, geht aus folgendem Beleg hervor. Tinctoris spricht davon, daß „manche, wenn auch sehr wenige" nicht auf der Grundlage eines Tenors „zusammen singen", sondern irgendeine Stimme aus einer sogenannten res facta als Bezugspunkt des vokalen mehrstimmigen Improvisierens nehmen. Seine Formulierung – „wenn dies wohlklingend und richtig gemacht wird, ist es um so lobenswerter, je schwieriger es ist" – deutet die mit dem Begriff res facta verbundene Komplexität als angestrebten und eigenständigen ästhetischen Wert an:

II, Cap. 22: Sunt autem et aliqui, quamvis rarissime, non solum super tenorem, verum etiam super quamlibet aliam partem rei factae concinentes. Talisque contrapunctus plurimum artis et usu requirit. Hinc si dulciter ac scientifice fiat, tanto est laudabilior quanto difficilior (120: XXII, 4–6).

Ein weiteres Kennzeichen des Begriffsverständnisses von res facta, welches die Bedeutung als ästhetisch gültiges und bleibendes mus. Werk zu verstehen gibt, erwähnt Tinctoris am Schluß des *Liber de arte contrapuncti*. Dort heißt es, daß jede dem varietas-Prinzip verpflichtete Gestaltung eines mus. Satzes „summa ratio" erfordere. Doch gerade diese scheint Tinctoris in dem nicht ganz eindeutigen zweiten Satz des Belegs der vokalen Improvisationspraxis abzusprechen. Denn er weist in diesem Zusammenhang ausdrücklich darauf hin, daß er bezüglich des improvisierten concentus super librum, dessen unterschiedliche Gestaltungen dem Willen der Sänger entsprängen, „schweige", während er die Gattungsunterschiede von (komponierten) „cantilenae", „moteti" und „missae" hervorhebt. An den Begriff res facta knüpft Tinctoris die Vorstellung einer Vielfalt hinsichtlich „qualitas" und „quantitas". Und dies ist wohl als Hinweis auf die Verschiedenartigkeit von Gattungen und Formen zu lesen, die Tinctoris jedoch aufgrund des satztechnischen Anspruchs und der notenschriftlichen Fixierung zusammenfaßt:

III, Cap. 8: Hanc autem diversitatem optimi ingenii compositor aut concentor efficiet, si nunc per unam quantitatem, nunc per aliam, nunc per unam perfectionem, [nunc per aliam,] nunc per unam proportionem, nunc per aliam, nunc cum syncopis, nunc sine syncopis, nunc cum fugis, nunc sine fugis, nunc cum pausis, nunc sine pausis, nunc diminutive, nunc plane, aut componat aut conci{n}nat. Verumtamen in his omnibus summa est adhibenda ratio, quippe ut de concentu super librum taceam qui pro voluntate concinentium diversificari potest, nec tot nec tales varietates uni cantilenae congruunt quot et quales uni moteti, nec tot nec tales uni moteti quot et quales uni missae.
Omnis itaque res facta pro qualitate et quantitate eius diversificanda est prout infinita docent opera, non solum a me, verum etiam ab innumeris compositoribus aevo praesenti florentibus edita (155: VIII, 4–6).

(3) Im Anschluß an J. Tinctoris ist der Ausdruck res facta anscheinend nur noch in drei spätmittelalterlichen Traktaten zu belegen. Während P. de Cannuzzi das oben, I. (1), zit. Begriffsverständnis von res facta als cantus compositus wiederholt, erwähnen G. Guerson und N. Wollick um 1500 die Bezeichnung im ZUSAMMENHANG MIT MENSURALNOTATION.

Cannuzzi greift Anfang des 16. Jh. wörtlich die Definitionen von res facta und cantus compositus auf, die Tinctoris im *Terminorvm mvsicæ diffinitorivm* (um 1472; Treviso 1495) gegeben hatte, und integriert sie einem Dialog zwischen „Magister" und „Discipulus":

Incipiunt Regule florum musices... (Florenz 1510): Di. Quid est cantus compositus? Ma. est ille qui per relationem notarum unius partis ad alteram multipliciter est editus qui refactus vulgariter appellatur. Di. Quid est refacta? Ma. idem est quod cantus compositus (f. a iiii').

Interpretationsbedürftig erweist sich dagegen die Bestimmung von res facta bei Guerson und Wollick. Denn es ist anzunehmen, daß sie nicht auf Tinctoris' Wortgebrauch anspielen, sondern wohl unabhängig davon den seit 1477 für ein schriftlich aufgezeichnetes mus. Werk belegbaren und ihnen sicherlich geläufigen franz. Begriff chose faite aufnehmen (vgl. dazu unten, II. (2)).
Guerson führt den Begriff res facta im Titel seines um 1495 in Paris erschienenen *Utilissime musicales Regule cunctis summopere necessarie plani cantus simplicis contrapuncti rerum factarum tonorum et artis accentuandi tam exemplariter quam pratice ... novitter conpilate Incipiunt feliciter* an, das bis zur Mitte des 16. Jh. zahlreiche Auflagen erfuhr. Wie aus der Einleitung zu dem entsprechenden Kap. hervorgeht, versteht Guerson unter res facta ein wohl mehrstimmiges und in Mensuralnotation aufgezeichnetes Stück. Seine Formulierung „de rebus factis seu de organis" (→ *Organum* IV. (5) u. V.) deutet zudem darauf hin, daß er mit res facta ein weltliches und mit organum ein liturgisches Werk anspricht:

Explicit liber secundus qui est de contrapuncto Et incipit tercius qui erit de rebus factis seu de organis Et iste liber brevitatis causa continebit solum octo particulas. In prima determinabitur de modis seu temporibus et de prolationibus. In secunda de figuris musice. In tercia de ligaturis. In quarta de alterationibus. In quinta de sincopa figurarum. In sexta de pausis. In septima de punctis. In octaua et vltima de imperfectione figurarum (f. d i').

Auch Wollick setzt die Kenntnis des Begriffs voraus. In seinem *Enchiridion Musices* (Paris [1509] 1512) begegnet res facta zu Anfang und in der Schlußformel des fünften Teils, welcher der Erklärung der Mensuralnotation gewidmet ist. So heißt es unter Hinweis auf die figurae der Notenzeichen zu Beginn: „Musica figuratiua: que et rerum factarum dicitur Incipit" (f. g viii').

*

Exkurs: Vor diesem Hintergrund eines selbstverständlichen und nicht reflektierten Wortgebrauchs von res facta zur Bezeichnung einer notierten Kompos. gibt es keinen Anlaß, die Schreibung res fracta in dem Titel einer späteren Auflage von Guersons Traktat (Paris 1550; vgl. das Faks. des Titelblatts bei Ferand 1957) überzuinterpretieren. Denn die von Ferand erstmals 1957, 147 b ff., gezogene Verbindung von res fracta zu Termini wie cantus oder contrapunctus fractus erwuchs aus seiner oben, I. (1), erläuterten irrtümlichen Interpretation von res facta alias cantus compositus als contrapunctus diminutus oder floridus. Da diese Auffassung auf einer fehlerhaften Übersetzung beruht, muß aufgrund der Beleglage res fracta als singuläre und wohl irrtümliche Schreibweise, wenn nicht gar als Druckfehler, angesehen werden.

*

II. Der zwischen 1477 und der Mitte des 16. Jh. belegbare franz. Terminus chose faite hat offenbar die GLEICHE BEDEUTUNG WIE RES FACTA.

(1) Im Unterschied zu dem lat. facere sind die franz. Ausdrücke faire, faiseur, fait, faitiz in ihren vielfältigen Schreibungen wohl schon seit der Mitte des 12. Jh. als Begriffe der POETIK in Hinblick auf den artifiziellen Schaffensvorgang gebräuchlich gewesen (zu dem zeitlich und inhaltlich parallelen engl. maker und maken vgl. H. H. Carter, *A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms*, Bloomington 1961, 255 f.). So ist faiseor als Verfasser, Autor oder ‚Schreiber' neben poète schon um 1155 bei Wace, *Roman de Brut* bezeugt (vgl. A. J. Greimas, *Dictionnaire de l'Ancien Frç...*, Paris 1969, 277 b u. 498 a).
Gegen Ende des 13. Jh. nimmt die Belegdichte von faiseor oder faiseur als Verfasser von Gedichten und Liedern sowie von fait als Kennzeichnung für ein aufgezeichnetes poetisches Gebilde zu: Adam de la Halle spricht beispielsweise von „bons faiseres de canchons" (zit. nach: Fr. Godefroy, *Dictionnaire de l'Ancienne Langue Frç...*, Bd. III, Paris 1884, 705 b); Watriquet de Couvin listet 1319 unter den Teilnehmern festlicher Veranstaltungen „De faisours[,] de recordeurs [conteurs]" auf (zit. nach: *Dits de Watriquet de Couvin*, hg. von A. Scheler, Brüssel 1868, 131); und in emphatischer Bedeutung begegnen die Bezeichnungen in der zweiten Hälfte des 14. Jh. bei E. Deschamps in Zusammenhang mit dem Tod von G. Machaut („O Guilla[u]me, mondains die[u]x d'armonie, / Après vos fais, qui obtiendra le choys / Sur tous fayseurs? Certes, ne le congnoys", zit. nach: *French Secular Compos. of the Fourteenth Cent.* I, hg. von W. Apel, CMM 53, 1970, XLV b). E. E. Lowinsky erwähnt in seinem Aufsatz *Jan van Eyck's „Tymotheos"...* (Studi Mus. XII, 1984, 70) einen anderen Vers von Deschamps über Machaut – „Noble poete et faiseur renommé" – und übersetzt die Gegenüberstellung von poete und faiseur zutreffend als „poet and writer", was die vokabulare Bedeutungsschattierung hervorhebt.
Zu Beginn des 15. Jh. läßt sich der Ausdruck chose, welcher auf die res als juristischen Begriff ablösende, lat. Vokabel causa zurückgeht, als einfache Sammelbezeichnung für Gedichte nachweisen; so beispielsweise in dem von J. de Noyon stammenden Text einer chanson („J'ay en fumant mainte chose rimee", zit. nach: *French Secular Compos...*, LV a) und in der zwischen 1411 und 1432 anonym verfaßten Poetik *Les règles de la seconde rhétorique*, die mit folgendem Satz beginnt: „Cy commencent les regles de la Seconde Rettorique, c'est assavoir des choses rimées, lesquelles sont de pluseurs tailles et de pluseurs fachons, sy comme lais, chans royaux, diz, serventois, amoureuses, balades, ron-

deaux, virelais..." (zit. nach: *Recueil d'Arts de Seconde Rhétorique*, hg. von M. E. Langlois, Paris 1902, 11).
Während faire im Zusammenhang mit dem ausgearbeiteten sprachlichen Gebilde noch bis ins 16. Jh. begegnet, ist zumindest seit 1470 das Adjektiv faitiz oder faicte auch im Zusammenhang mit mus. Werken gebräuchlich:

Anon., *Le Mystère de Saint Louis, Roi de France* (um 1472): [Michel:] Gabriel, emportons lassus / Les ames de ces chevaliers... [Gabriel:] Ad ce faire m'accord, Michel, / Je suis à vous bien consentant: / Si chantons en les emportant / Ung motet joyeulz et faitiz / A Dieu, *Sanctorum meritis* (ed. Francisque-Michel, Westminster 1871, 251 a);
O. de la Marche, *Mémoires* I, 24 (um 1480): [„Charles le Traveillant"] aimoit la musicque, combien qu'il eust mauvaise voix, mais toutesfois il avoit l'art, et fist le chant de plusieurs chanssons bien faictes et bien notées (ed. H. Beaune u. J. D'Arbaumont, Bd. I, Paris 1883, 122).

Lit.: A. Tobler u. E. Lommatzsch, Altfranz. Wörterbuch, Bd. III, Wiesbaden 1954, Art. faiseör u. fait, 1595 u. 1600f.

(2) Ausgehend von dem in der Poetik vorbereiteten Begriff eines kunstvoll verfertigten und schriftlich aufgezeichneten Werkes begegnet das Kompositum chose faite, das im poetisch-rhetorischen Sprachgebrauch bislang nicht nachweisbar ist, seit 1477 als Bezeichnung für jedes nach Noten gesungene oder gespielte Musikstück. Die Belege deuten jedoch auf eine starke umgangssprachliche Bindung der Prägung hin, was die Ursache dafür gewesen sein mag, daß der Ausdruck keinen Eingang in das musiktheor. Schrifttum gefunden hat. Inwieweit zudem chose faite von dem singulären Gebrauch des Wortes chose zur Bezeichnung einer Instrumentalmelodie beeinflußt ist, läßt sich nicht klären. Es sei jedoch erwähnt, daß die Benennungen von Motetten-Tenores als „Chose tassin" und „Chose loyset" (‚Instrumentalweisen des Tassin oder Tassynus, bzw. Loyset') im Cod. Montpellier, Bibl. de la Faculté de Médecin, H 196, Faszikel 7 (gegen Ende des 13. Jh.), f. 299, 333', 336' u. 339', möglicherweise einen weiteren Anknüpfungspunkt des späteren chose faite bilden (siehe Fr. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Bd. I, Abt. 2, o. O. 1978, 436; vgl. dazu auch die Erwähnung der „res Tassini" bei Johannes de Grocheio, *De musica*, um 1300, ed. E. Rohloff, *Die Quellenhss. zum Musiktraktat d. Johannes de Grocheio*, Lpz. o. J. [1967], 136).
Die Kennzeichnung chose faite läßt sich erstmals in einem 1477 aufgestellten *Inventoire des Meubles de Charles Le Téméraire* aufweisen. Der Eintrag „Ung livre de *Chançons et choses faictes*, et pluisieurs *Livres en flament*" (zit. nach der anon. von J. Barrois hg. *Bibl. Protypographique*..., Paris 1830, 119) ermöglicht hinsichtlich der Gegenüberstellung von chanson und chose faite keine genaue Bestimmung; es kann hier mit „*Chançons et choses faictes*" eine Sammlung sowohl von Gedichten und aufgezeichneten Liedmelodien, von Vokal- und Instrumentalmusik, als auch von ein- und mehrstimmigen Stücken gemeint sein.
Demgegenüber weist chose faite in J. Michels *Le Mystère de la Passion* (1486 erstmals in Angers aufgeführt) eindeutig auf eine einstimmige, weltliche Liedkomposition. Der nachdrückliche dramaturgische Hinweis, daß die Darstellerin der Maria Magdalena „choses faictes a plaisance" singen können muß, spielt an auf den symbolischen Zusammenhang von derartig notiert-artifizieller Vokalmusik mit der „mondanité", der Weltzugewandtheit dieser biblischen Figur (vgl. dazu auch H. C. Slim, *Mary Magdalene, ‚mondaine mus.'*, Kgr.-Ber. Berkeley 1977):

Icy retourne Jesus en Jerusalem. Cy aprés commence la mondanité de la Magdaleine et est a noter qu'elle pourra chanter de choses faictes a plaisance ce qui s'ensuyt. Et aprés le pourra dire sans chanter (ed. O. Jodogne, Gembloux 1959, 114 a).

Eine wohl ebenfalls zu dramaturgischen Zwecken beigefügte Glosse in einem aus dem Jahr 1496 stammenden Mysterienspiel von A. de la Vigne (hs. Paris, Bibl. Nat. ms. fr. 24332, f. 227') gebraucht chose faite in der Bedeutung für eine von den Darstellern der Engel wohl mehrstimmig zu singende Vokalkomposition: „Ilz chantent... [Wort unlesbar] Rondeaux en chose faictes en emportant ladicte ame en paradis" (vgl. dazu den im vorigen Abschnitt zit. Beleg aus dem Jahr 1472, wo im gleichen Zusammenhang von einem „motet joyeulz et faitiz" die Rede ist; zur Bedeutung des Wortes motet → *Virelai* III. Exkurs).
Zu Anfang des 16. Jh. begegnet chose faite explizit in Gegenüberstellung zu der Prägung ‚(chanter) sur le livre', deren lat. Entsprechung ‚super librum cantare' J. Tinctoris, wie oben, I. (2), dargestellt, als umgangssprachliche Bezeichnung für die improvisierte vokale im Gegensatz zur auskomponierten Mehrstimmigkeit erklärt:

E. D'Amerval, *Le liure de la deablerie* (Paris 1508): Bref, ie suis seur, quant ie m'auise, / Que c'est ung songe en mainte esglise, / Tant les fait bon ouyr chanter, / Bien prononcer, bien gringoter / Choses faictes & sur le liure (ed. Ch. Fr. Ward, Iowa City 1923, 226).

Drei Jahre später wird der Ausdruck zur Kennzeichnung von aufgezeichneter Instrumentalmusik herangezogen, wenn in einem Haushaltsregister aus dem Jahre 1511 die Tafelmusik der königlichen Oboisten abgerechnet wird:

Aux joueurs de hault bois du Roy qui ont joué de chose faicte au disner de mondit Seigneur, le samedi .VII.[e] jour dudit juin, troix florins (Ms. Nancy, Arch. de Meurthe-et-Moselle, B 1016, f. CII).

Und 1530 hebt der Schreiber der *Registres des Délibérations du Bureau de la Ville de Paris* hervor, daß zu Ehren eines hohen kirchlichen Würdenträgers ein Tedeum „en choses faictes", also wohl ‚nach Noten', gesungen wurde:

Et après que ledict reverendissime est entré dedans le cueur de ladicte eglise, l'on a commancé à chanter devotement *Te Deum* en choses faictes ... (ed. A. Tuetey, Bd. II, Paris 1886, 94 b).

J. Calvin steht derartigen aufgezeichneten kirchlichen Vokalwerken kritisch gegenüber – zumindest seit der von ihm selbst stammenden und auf die siebte lat. Auflage zurückgehenden franz. Übersetzung der *Inst. Christianae religionis*. Denn er möchte bevorzugt diejenigen Gesänge aus dem Gottesdienst verbannen, die „nur zum Vergnügen der Ohren komponiert sind", und erwähnt in diesem Zusammenhang den Ausdruck chose faite – allerdings in uneindeutiger Abgrenzung oder Parallele zu den Begriffen musique rompue und chant à quatre parties:

Inst. de la religion Chrestienne (o. O. [Genf] 1554): Quand donc on vsera de telle moderation, il n'y a nulle doute que ce ne soit vne façon tres saincte & vtile: comme au contraire les chants & melodies qui sont composées au plaisir des aureilles seulement: comme sont tous les fringots & fredons de la Papisterie, & tout ce qu'ils appellent musique rompue & chose faite, & chants à quatres parties, ne conuiennent nullement à la maiesté de l'Eglise, & ne se peut faire qu'ils ne desplaisent grandement à Dieu (615).

Um die Mitte des 16. Jh. kommt chose faite außer Gebrauch. Als umgangssprachliche Bezeichnung für musique figurée erwähnen den Ausdruck noch abschließend die Musiktheoretiker Guillaud und Martin. Unklar ist allerdings, ob Guillaud den Begriff chose faite eigenständig mit dem Ausdruck musique figurée in Verbindung bringt, oder ob nicht gerade diese Verknüpfung auf die Kenntnis der Synonyma musica figurativa und res facta bei N. Wollick 1512 hindeutet, der – wie oben, I. (3), erläutert wurde – wiederum mit res facta möglicherweise nur das franz. chose faite als Bezeichnung für ein notiertes mus. Werk übernommen hatte:

M. Guillaud, *Rvdiments de mvsique pract...* (Paris 1554): MVSIQVE (laquelle est appellée practique) est vn art nous enseignant la maniere de bien chanter. D'icelle sont deux especes, c'est à sçauoir la simple, autrement appellée plain chant... & la figurée, que le vulgaire appelle chose faite... lesquelles sont differente par ce que l'une (sçauoir la simple) a ses notes quasi toutes de forme, figure, & quantité semblables, estant proferées sans accroissement, ou diminution aucune. La figurée au contraire a les siennes de diuerse forme, ou figure (dont elle prend le nom figurée)... (f. A ij);
Cl. Martin, *Inst. mvs.* (Paris 1556): Mvsique practique ha en soy deux premieres parties, appellées du vulgaire plain chant, & chose faite... (f. A ij').

(3) Aufgrund der Begriffsgeschichte der gleichbedeutenden Ausdrücke res facta und chose faite ist trotz entgegengesetzter Beleglage davon auszugehen, daß die Prägung res facta bei J. Tinctoris eine Übersetzung von chose faite ins Lateinische darstellt.
Dafür spricht, daß Tinctoris zwar sowohl um 1472 in seinem *Terminorvm mvsicæ diffinitorivm* als auch 1477 im *Liber de arte contrapuncti* den Ausdruck res facta ausdrücklich als umgangssprachliche Bezeichnung erwähnt (vgl. die Adverben „vulgariter" und „communiter" in den oben, I. (1) u. (2), zit. Belegen), diese jedoch vor 1472 bislang nicht nachweisbar ist. Zugleich deuten aber der selbstverständliche Gebrauch von chose faite schon im frühesten Beleg von 1477 und der erkennbar umgangssprachliche Charakter gerade im Zusammenhang mit der poetisch-rhetorischen Begriffstradition auf einen wahrscheinlich vor den 1470er Jahren anzusetzenden Ursprung des Kompositums. Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß Tinctoris zumindest während seines Aufenthaltes als Musiker und Pädagoge an der Sainte-Croix-Kathedrale im franz. Orléans um 1460 chose faite als geläufige Bezeichnung für ein vollständig aufgezeichnetes Musikstück kennenlernte und den Begriff als res facta in seine lat. Schriften übernommen hat.

III. Seit 1840 ist ein uneinheitliches Begriffsverständnis von res facta zu beobachten.

(1) In den Publikationen des 19. Jh. zur Musikgeschichte des Mittelalters sind verschiedene Interpretationen und Akzentuierungen im Zusammenhang mit der historischen Prägung res facta erkennbar.
Schon um die Mitte des 18. Jh. hatte der Kirchenmusiker J. Lebeuf den Begriff res facta in seinem *Traité historique et pratique sur le chant ecclesiastique* (Paris 1741) aufgenommen mit der These, daß diese Bezeichnung aufkam, als die ursprünglich figmentum (Erdichtung) genannten profanen und nicht vom gregorianischen Choral beeinflußten Gesänge in der Liturgie zugelassen wurden:

I, Kap. 5: Ces sortes de Chants... étoient apparemment les mêmes que l'on appelloit *figmenta*, à cause que le Chant d'Eglise n'y entroit pour rien; & dont les Auteurs

étoient appellées *Cantores figmentarii*. C'est ce qu'on appella depuis du nom de Res factæ, lorsque ces sortes de Chants se furent fait entrée dans les Eglises. Car ils n'y furent admis que fort tard (72 f.).

Als gegen Mitte des 19. Jh. dann die Forschung sich verstärkt der mittelalterlichen Musikgeschichte und Musiktheorie zuwandte, wurde zunehmend auch der Terminus res facta aufgegriffen und reflektiert.

So nimmt Fr.-J. Fétis bei Erwähnung des Begriffs in der ersten Folge seiner Abh. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie*... (Revue et Gazette Mus. VII, 1840) Bezug auf das oben, I. (2), behandelte *Liber de arte contrapuncti* von J. Tinctoris und erwähnt die Schrift von G. Guerson (zit. oben, I. (3)). Trotz dieser Kenntnisnahme der terminologischen Quellen verbindet sich für ihn mit der Bezeichnung res facta als „nouveau genre de composition" gerade in Abgrenzung zu „contrepoint simple" vor allem die ‚Entdeckung' von satztechnischen Neuerungen wie Imitation, Kanon und fugiertem Kontrapunkt:

Il est facile de comprendre que, bornés à un si petit nombre de combinaisons harmoniques, les musiciens durent chercher des éléments d'intérêt pour leurs ouvrages dans un ordre d'idées musicales plus riches de variété. Ce fut ce qui les conduisit à la découverte des imitations, des canons et du contre-point fugué. J'ai dit que les premières lueurs de ces recherches se font apercevoir vers la fin du XIVe siècle; dans la première moitié du siècle suivant, ces imitations deviennent plus fréquentes, et l'on aperçoit les premiers essais du canon à deux voix. Il fallut un nom pour distinguer ce nouveau genre de composition du contrepoint simple: on lui donna celui de *res facta* (chose faite) (158 b).

Anders als Fétis betont E. de Coussemaker (*Histoire de l'harmonie au Moyen Age*, Paris 1852) das mit dem Begriff res facta verbundene Merkmal der notenschriftlichen Fixierung, gebraucht den Begriff aber schon als zeitlich abgelösten Terminus:

Nous en concluons que le déchant était une harmonie composée d'avance pour pouvoir être exécutée par plusieurs chanteurs, une harmonie écrite, „res facta" (32).

Terminologisch genauer fällt J. d'Ortigues Begriffsbestimmung aus, obwohl sie in der vorschnellen Gleichsetzung von res facta als cantus compositus mit der neuzeitlichen Kompositionsvorstellung unpräzise bleibt. In Kenntnis der Schriften von Tinctoris erklärt d'Ortigue in seinem *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de Plain-Chant et de musique d'Église* (Paris 1853) res facta in Gegenüberstellung zu dem Begriff déchant als ‚notierte Musik':

RES FACTA, ou RES FACTÆ. – On appelait *res facta* (chose faite) la musique écrite par opposition au *déchant* que l'on improvisait au lutrin.
Res facta, suivant Tinctoris, *est quod cantus compositus*; chant composé, c'est-à-dire écrit... (1321 f.).

Die Neigung, res facta seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. mit dem Ausdruck Komposition gleichzusetzen, geht parallel mit der Tendenz, zunehmend auch andere mus. Sachverhalte sowohl aus der Zeit vor der Begriffsprägung als auch nach dem originären Wortgebrauch mit dieser Bezeichnung zu versehen:

A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik* (Lpz. ²1880): ... statt der vergehenden Improvisationen persönlicher Geschicklichkeit sehen wir gegen den Anfang des 15. Jahrhunderts hin ordentlich gearbeitete Compositionen (die „res facta", wie sie Tinctoris... nennt) entstehen... (II, 410);
H. Riemann, *Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh.* ([Lpz. 1898] Bln ²1921): Die *Res facta*, die ausgearbeitete mehrstimmige Komposition, welche ebenfalls im zwölften Jahrhundert ihren Anfang nimmt, basiert dagegen auf *Abweichungen* von solchen starren Normen, für welche es aber neuer Mittel der schriftlichen Aufzeichnungen bedurfte... (97 f.);
RiemannL (Lpz. ⁵1900): *Res facta* („ausgearbeitete Sache") ist in den Zeiten des improvisierten Diskants oder Kontrapunkts die schriftlich festgestellte Bewegung der Stimmen im Gegensatz zu der Improvisation der Sänger. Bis zu einem gewissen Grade bestanden diese Gegensätze bis zum vorigen Jahrhundert, wo in der Kammermusik endlich der bezifferte Baß abgeschafft und (zuerst bei J. S. Bach und Rameau) auch der Klavierpart zu einer *Res facta* wurde (932 a).

(2) Seit dem frühen 20. Jh. wird im musikwiss. Sprachgebrauch mit res facta häufig ein UNVERZIERTER MUSIKALISCHER SATZ, DER ALS AUSFÜHRUNGSVORLAGE DIENT, bezeichnet.

Die Anfang des 20. Jh. verstärkt einsetzende Beschäftigung mit Fragen der Aufführungspraxis führte zu einem veränderten Werkbegriff. Die Erkenntnis, daß die notenschriftlich fixierte Struktur in den seltensten Fällen mit dem erklingenden Produkt identisch gewesen sein muß, machte es für die wiss. Sprache notwendig, zwischen einem integralen Kompositionsbegriff, der die historisch jeweils erlaubten improvisierten Zusätze einschloß, und einem Terminus für die explizit aufgezeichnete, aber nur als eine Art Satzgerüst gültige Werkstruktur zu unterscheiden. In diesem letzten Sinne greift wohl erstmals M. Schneider den Ausdruck res facta auf:

Die Anfänge d. Basso continuo u. seiner Bezifferung (Lpz. 1918): Nimmt man hierzu noch die spätere Äußerung Ammerbachs [aus dem Jahre 1571], „das die Harmonia eines jeden Gesangs gantz vollkommen und ungestümmelt auff der Orgel und anderen jetzermelten instrumenten geschlagen wird, welche auff Lauten oder anderen Instrumenten, da viel Stimmen zugleich auffgeschlagen werden füglicherweise allzeit, sonderlich wenn dieselben mit Coloraturn odern Leufftlin geziert werden sollen, nicht geschehen kann", so ergibt sich, daß vor allem die Orgel, besonders die mit Pedal, das überwiegend genaue (Mit)spielen der res facta, des vom Komponisten in allen Stimmen ausgearbeiteten Stückes ermöglichte (14).

Wirkt Schneiders Beleg durch den Rückgriff auf das angesprochene Merkmal der ‚Ausarbeitung' in seinem Begriffsverständnis noch seltsam ambivalent, so verliert sich in den 1920er Jahren fast jede Erinnerung an die auf Tinctoris zurückgehende spätmittelalterliche Wortbestimmung. Die Neigung, mit res facta im Gegensatz zu einem integralen Werkbegriff lediglich auf die schriftlich fixierbaren Parameter eines mus. Werkes abzuheben, kann sich bis in die zweite Hälfte des 20. Jh. halten; zum Teil bestimmt durch einen vom Positivismus beeinflußten Begriff von Notenschrift, der – wie bei Ammann – selbst Verzierungsanweisungen und notierte Ornamentik nicht zur eigentlichen Satzstruktur zu zählen scheint. In der Rückübertragung von res facta jedoch auf die mittelalterliche Improvisationspraxis führt dieser Gebrauch – wie Bukofzer illustriert – zu einer genauen Umkehrung des historischen Begriffsverständnisses:

Fr. Blume, *Studien zur Vorgesch. d. Orchestersuite im 15. u. 16. Jh.*, Berliner Beitr. zur Musikwiss. I (Lpz. 1925): ... der Musiker der damaligen Zeit war ja in der Improvisation wie in der Diminution, kurz in der Kunst, eine res facta bei der Ausführung zu lebendig-klangvoller Musik auszugestalten, geübt genug (64);
A. Schering, *Evangelische Kirchenmusik*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler (Bln [2]1930): Ist der Chorknabe, so deutet Praetorius einmal an, nicht genügend geschult, so mag man ihn die unverzierte Fassung vortragen, die Diminution aber von einem Instrumentisten dazuspielen lassen. Das darf freilich nicht verallgemeinert werden, da... die Diminutionen sich keineswegs immer so reibungslos mit der Res facta vertrugen wie hier (I, 459);
R. Haas, *Aufführungspraxis d. Musik*, Hdb. d. Musikwiss. (Potsdam 1931): Der Komponist [der Palestrina-Epoche] legte seine Musik als Vorlage für verschiedene Aufführungsmöglichkeiten nieder (als res facta), Sache der Ausführenden war es, sie nach den besonderen Verhältnissen der Praxis vokal und instrumental zu bearbeiten (116);
Die Gambenimprovisation über eine res facta beschreibt Praetorius gelegentlich der Erwähnung der Violbastarda... (169);
J. Ammann, *Allegris Miserere u. die Aufführungspraxis in d. Sixtina...*, FSM IV (Regensburg 1935): In der res facta und den Verzierungen bringt das Pariser Manuskript erhebliche Abweichungen (61);
Ornamentik und res facta der Takte 4–7 stellen gewiß eine notengetreue Abschrift... dar... (69);
M. Bukofzer, *Gesch. d. engl. Diskants u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen*, Sammlung musikwiss. Abh. XXI (Straßburg 1936): Die Definition des Fauxbourdon-Stils schliesst eine Kolorierung des cantus firmus ein. Damit wird die Oberstimme zu einer ‚res facta'. Dies hat aber zur Folge, dass der Sänger des Tenor seine Stimme nicht mehr an der ursprünglichen Form des cantus firmus ablesen kann..., sondern die notierte res facta der Oberstimme zur Aufführung benötigt... (69);
H. F. Redlich, *Claudio Monteverdi: Some Problems of Textual Interpretation* (MQ XLI, 1955): The integral part played by diminution, ornamentation, and embellishing passages (for voice and instrument alike) in the interpretation of the vocal *res facta* as well as in the realization of any *basso-continuo* music between approximately 1597 and 1640 is emphasized in all relevant treatises and prefaces of the period (69).

Auf dieses für die Aufführungspraxis signifikante Verständnis von res facta weist auch D. Fallows in seinem Art. *Res facta* (New GroveD, London 1980) hin – wohl in Unkenntnis der Einschränkung auf den musikwiss. Sprachgebrauch des 20. Jh. allerdings ohne jede nähere zeitliche Präzisierung:

In looser parlance *res facta* can designate a written part (e. g. a basse dance tenor...) that served as a basis for improvisation (XV, 755 a).

Lit.: E. Th. Ferand, What Is *Res Facta?*, JAMS X, 1957; ders., Art. Kompos., MGG VII, 1958, 1431 f.; ders., Art. Res facta, MGG XI, 1963; R. Hannas, Humanistic Light on „What is Res Facta?", RBM XXII, 1968; M. Bent, *Resfacta* and *Cantare Super Librum*, JAMS XXXVI, 1983; Kl.-J. Sachs, Arten improvisierter Mehrstimmigkeit nach Lehrtexten d. 14. bis 16. Jh., in: Basler Jb. für historische Musikpraxis VII, 1983, 181 ff.; B. J. Blackburn, On Compositional Process in the Fifteenth Cent., JAMS XL, 1987, 246 ff.; P. Cahn, „Ars poetica" u. musica poetica – Quintilian u. Horaz in d. Musiktheorie u. Kompositionslehre d. 15. u. 16. Jh., in: AINIΓMA. Fs. H. Rahn, Bibl. d. Klassischen Altertumswiss., N. F., 2, 78, Heidelberg 1987, 29–31; ders., Zur Vorgesch. d. „Opus perfectum et absolutum" in d. Musikauffassung um 1500, in: Zeichen u. Struktur in d. Musik d. Renaissance, hg. von Kl. Hortschansky, Musikwiss. Arbeiten XVIII, Kassel 1989, 19 ff.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1992

Retardatio, ritardando

Retardatio, lat., zu tardus, Verzögerung, Aufhaltung, Vorhalt;
ritardando, ital., verzögernd.

Während retardatio als mus. Terminus erst im 17.Jh. auftritt, begegnen die Wörter tardus und tarditas schon in der Antike, tardare und retardare seit dem Mittelalter in mus. relevantem Kontext. Sie beziehen sich auf die Klausellehre der Rhetorik, auf akustische Phänomene und schließlich auf den Problemkreis der mus. Zeitgestaltung (Rhythmus, Tactus, Tempo). Ihre detaillierte Behandlung bleibt dem Beitrag *Celeritas – tarditas* vorbehalten.

I. (1) Den SCHLEPPENDEN CHARAKTER des Spondeus beschreibt Cicero (46 v.Chr.) als „gravitas et tarditas". (2) In der Lehre von den Ursachen der TONHÖHENUNTERSCHIEDE begegnet seit Boethius (Anfang 6.Jh.) regelmäßig dieselbe Wortverbindung bei der Darstellung des Kausalzusammenhangs zwischen Langsamkeit einer Schwingung bzw. Antriebsbewegung (pulsus bzw. motus tardus) und Tiefe des erzeugten Tons (sonus gravis). (3) (a) Als „tarditas cantilenae" bezeichnet Hucbald (um 900) eine nicht näher beschriebene mus. DEHNUNG. (b) Bei Aribo und Anon. Vivell (um 1070) bezieht sich tarditas auf die SCHLUSSDEHNUNG. (c) Aribo erklärt die littera significativa t. als Abkürzung für „tarditatem". (d) Elias Salomonis (1274) verwendet retardare in kritischer Absicht für UNANGEMESSENES VERZÖGERN. (e) Im *Liber musicalium* beschreibt „cantari tardando" den – bezogen auf das Grundmaß des tempus – VERSPÄTETEN VORTRAG von Tönen bei synkopischem Rhythmus.

II. (1) In der Mensurallehre kennzeichnet Adam Fuld. (1490) mit tarditas den langsamen TEMPOCHARAKTER des Modus. Entsprechende Qualifikationen finden sich in der Tactuslehre des 16.Jh. für den nicht diminuierten Tactus maior (tardiuscule, Froschius 1532) und für die an der Notationsform abzulesenden Bewegungsgrade bei Vicentino (1555): Moto tardissimo bzw. tardo, angezeigt durch Maxima bzw. Longa. (2) Vicentino fordert auch dem Text gemäße TEMPOMODIFIKATION und gebraucht dabei „più tardo". (3) Zacconi (1596) nennt ritardanza bzw. ritardar die VERZÖGERUNG des Gesangs GEGENÜBER DEM GLEICHMASS DES TACTUS. Außerdem dient ihm das Wort ritardanza zur Erläuterung des Unterschieds zwischen Contrattempo und Synkope. Er beschreibt die Synkope als VERZÖGERUNG UM EIN VIERTEL DES TACTUS („ritardanza di un quarta parte di tatto"), eine Definition, die u.a. von Cerone (1613) übernommen wird.

III. (1) Chr.Bernhard führt nach 1664 Retardatio als Terminus der Figurenlehre ein. Er bezeichnet damit die AUFLÖSUNG DER SYNKOPENDISSONANZ DURCH STEIGENDEN SEKUNDSCHRITT als Folge verspäteten Fortschreitens der Melodiestimme. Im Lauf des 18.Jh. erfährt der zunächst eindeutige Terminus vielfältige Nuancierungen, die aus seiner Übertragung auf unterschiedliche Stile bzw. Satztechniken herrühren. (2) So erweitert Mattheson (1722) einerseits die Bedeutung von Retardatio zu einem OBERBEGRIFF FÜR JEDE ART VON SYNKOPATION, andererseits aber unterscheidet er klar zwischen Ligatur – einem Element des Stile antico – und Retardatio im engeren Sinn. Letztere gehört dem Instrumentalstil an und wird als KLEINE RÜCKUNG erklärt, d.h. als Synkopierung kurzer Notenwerte bei freierer Dissonanzauflösung. (3) Fux hingegen verwendet 1725 Retardatio als Definitionswort, gelegentlich auch als Synonym für Ligatura, den GEBUNDENEN VORHALT des Stile antico. (4) Heinichen (1728) faßt Retardatio ganz eng und in einer Bedeutung, die untrennbar mit dem Generalbaßsatz verbunden ist: als AUFWÄRTSFÜHRUNG EINER SYNKOPENDISSONANZ, DIE NICHT ABWÄRTS IN EINEN TON DES FOLGENDEN AKKORDS AUFGELÖST WERDEN KANN.

IV. (1) Bei Quantz, L.Mozart und Ph.E.Bach beziehen sich dtsch. Synonyma von Retardatio (Aufhaltung u.ä.) meist auf (vorzugsweise lange) VORSCHLÄGE. Ph.E.Bach kennt daneben Retardatio als WEITERFÜHRUNG ODER ÜBERBINDUNG VON DISSONANZ ZU DISSONANZ in Akkordfolgen und bahnt damit die Übertragung des Terminus auf die Harmonielehre an (Kirnberger, André). (2) In der Vortragslehre wird die IMPROVISATORISCHE ANWENDUNG der Retardatio neben der vom Komponisten vorgeschriebenen ausdrücklich von Schulz (bei Sulzer 1779) hervorgehoben. Türk (1789) stellt dies als eine FORM DES TEMPO RUBATO dar. (3) Die frühere Beschränkung von Retardatio auf steigende Dissonanzauflösung wird nach Ph.E.Bach kaum mehr erwähnt. Koch (1807) sieht – wie schon Mattheson – das Charakteristische der Retardatio gegenüber dem Vorhalt noch in der AUFHALTUNG KLEINER UND KLEINSTER NOTENWERTE. Bei Marx (1837) findet sich diese Differenzierung nicht mehr.

V. Die Vortragsbezeichnung ritardando findet erst gegen Ende des 18.Jh. größere Verbreitung. (1) Türk unterscheidet 1782 mittels graphischer Zeichen wohl erstmals deutlich zwischen ALLMÄHLICHEM VERZÖGERN (heute ritardando) und UNMITTELBAREM ZURÜCKHALTEN DER BEWEGUNG („tardando", heute etwa dem ritenuto entsprechend). (2) Während bei Haydn und Mozart ritardando nur ausnahmsweise vorkommt (1791), verwendet Beethoven es bereits regelmäßig. Das mehr auf Erlahmen des Bewegungsimpulses gerichtete rallentando tritt bei ihm später zurück; ritardando wird – neben ritenente – zur wichtigsten Anweisung für die von Intensivierung des Ausdrucks getragene Tempoverzögerung.

I. (1) Bei Erörterung der rhythmischen Schlußbildungen (→ Clausula I.) in der rhetorischen Periode hebt Cicero „gravitas et tarditas" als Wesenszüge des Spondeus hervor. Dieser gewichtige, SCHLEPPENDE CHARAKTER gilt ihm in der Rede bei Teilschlüssen (membrum, incisio) für angemessener als am Ende einer Periode:

Orator (46 a.Chr.) 64, 216: Ne spondeus quidem funditus est repudiandus, etsi, quod est e longis duabus, hebetior videtur et tardior; habet tamen stabilem quendam et non expertem dignitatis gradum, in incisionibus vero multo magis et in membris; paucitatem enim pedum gravitate sua et tarditate compensat (ed. Wilkins).

Von der besänftigenden Wirkung spondeischer Rhythmen berichtet eine alte Legende, die u.a. Boethius (*De inst. mus.* [Anfang 6.Jh.] I, 1) nach der verschollenen Ciceronischen Schrift *De consiliis* zitiert. Die Verknüpfung von tarditas mit dem Begriff der gravitas, der Ernst und Ge-

wicht in sich faßt, charakterisiert dort das Ethos spondeischer Rhythmen, welches der Raserei trunkener Jünglinge Einhalt gebietet.

(2) In der Lehre von den Ursachen der TONHÖHENUNTERSCHIEDE begegnet die Verbindung von gravis und tardus vor allem seit Boethius (I, 3 u. ö.) regelmäßig. Sie entspricht der Verbindung von griech. βαρύς und βραδύς, die im gleichen Zusammenhang seit Platon (*Timaios* 80a) bezeugt ist: Die langsame Schwingung bzw. Antriebsbewegung (pulsus bzw. motus tardus) erzeugt einen tiefen Ton (sonus gravis):

op. cit. IV, 1: Ut igitur sit vox, pulsu est opus. Sed ut sit pulsus motus necesse est antecedat. Ut ergo sit vox, motum esse necesse est. Sed omnis motus habet in se tum velocitatem tum etiam tarditatem. Si igitur sit tardus impellendo motus gravior redditur sonus (ed. Friedlein 301).

(3) (a) Hucbald sieht einen Vorzug der Neumen vor der diastematisch klareren Buchstabennotation in ihrer Fähigkeit, wesentliche Gestaltzüge einer Melodie plastisch wiederzugeben. Wenn er dabei an erster Stelle von „tarditas cantilenae" spricht, so dürfte damit eine wie immer geartete DEHNUNG gemeint sein:

De harmonica inst. (um 900): Hae autem consuetudinariae notae [die Neumen] non omnino habentur non necessariae, quippe cum et tarditatem cantilenae et ubi tremulam sonus contineat vocem, vel qualiter ipsi soni iunguntur in unum, vel distinguantur ab invicem [sc. ostendant]..., quorum nihil omnino hae arteficiales notae valent ostendere... (GS I, 118a).

(b) Speziell auf die SCHLUSSDEHNUNG bezieht sich tardus bzw. tarditas in den gleichlautenden Kommentaren von Aribo und Anon. Vivell (um 1070) zu einem Passus aus Guidos *Micrologus* (1025/26), in dem das Ende einer Distinktion verglichen wird mit der ruhigeren Gangart eines Pferdes, das zum Stehen kommt:

Item ut in modum currentis equi semper in finem distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassae perveniant (CSM 4, 175).

Mit der Glossierung von rarius durch tardius entsteht das plastische Bild einer Schlußverzögerung, die sogar (Gerundiv-Konstruktion!) als Regel formuliert wird:

Anon. Vivell: Equus dum currit crebrius ungulas figit; dum cessare cogitat, rarius vestigia collocat; ita iuxta finem ut rariores, id est tardiores voces succedant est procurandum. Arctius est scribenda et neumanda distinctio, donec appropinquat ad finem: iuxta finem autem dissipetur scriptura cum neumis, ut cantori sit indicium praedictae tarditatis (ed. Smits v. Waesberghe 154).

Den Vergleich mit dem Reiter, der sein Pferd nicht ruckweise sondern allmählich zum Stehen bringt, gebraucht noch Bovicelli, wenn er empfiehlt, Groppetti und Passaggi in etwas längeren Noten auslaufen zu lassen (*Regole Passagi di Musica,* Venedig 1594, 12).

(c) Die littera significativa t., welche Notker Balbulus (um 880) als „trahere vel tenere" interpretiert hatte (GS I, 96a, = Études Grégoriennes V, 1962, 70), wird von Aribo als Abkürzung für „tarditatem" verstanden:

Aribo, *De musica* (um 1070): Tenor dicitur mora vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duas [duae?] comparantur, et quantum sit numeros [numero?] duarum minor, tantum earum mora sit maior. Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque c.t.m. reperimus saepe, quae celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt (CSM 2, 49).

Die verschiedenen Interpretationen des t. zielen offenbar auf eine ähnliche Vortragsweise. Tarditas umfaßt sowohl das Hinziehen (trahere) eines Melismas wie das Halten (tenere) einzelner Töne. In einschlägigen Ordensregeln wird die Schlußdehnung häufig mit den Wörtern protrahere (*Inst. patrum,* GS I, 6b) bzw. protractio bezeichnet (vgl. van Dijk, MD VI, 1952, 14f.) und nicht selten kritisiert. Daraus läßt sich schließen, daß sie weithin üblich war.

(d) Ein früher und offenbar vereinzelter Beleg für retardare zur Bezeichnung UNANGEMESSENEN VERZÖGERNS findet sich bei Elias Salomonis (1274). Der Autor bemängelt den Gesang mancher Kleriker als „anticipando, retardando et male copulando punctos" (GS III, 17b). Demgegenüber bleibt das Wort tarditas frei von solch negativer Wertung. So sieht etwa Guido v. Eu (12.Jh.) in der „tarditas morarum" eine wesentliche kompositorische Qualität eines cantus (CS II, 169a). Er überträgt damit die Bezeichnung für die gedehnte Vortragsweise auf die derart auszuführende mus. Phrase – ein Sprachgebrauch, der sich noch um die Mitte des 15.Jh. findet:

Anon. ex Cod. Vat. Lat. 5129: ...quando cantus planus facit magnum tractum gradatim seu magnam tarditatem, habet contrapunctus recipere de remotiori parte quam poterit (CSM 9, 38).

Der Aspekt des Tempos scheint hier gegenüber der Vorstellung einer bestimmten melodischen Gestalt zurückzutreten. Tarditas steht an dieser Stelle offenbar fast im Sinne von Melisma.

(e) Bei der Erklärung des punctus demonstrationis, durch den Synkopation angezeigt wird, begegnet im 14.Jh. die Wendung „cantari tardando". Sie bezieht sich auf Semibreven, welche von aufeinander zu beziehenden Minimen umgeben sind, die durch Demonstrationspunkte gekennzeichnet sind. Von solchen Semibreven heißt es im *Liber musicalium* (um 1350): „... debent cantari tardando, quia tardantur per minimam praecedentem" (CS III, 42b). Mit „cantari tardando" ist sicher keine Verlangsamung des Tempos gemeint. Anknüpfend an eine verbreitete Bedeutung von tardus (spät) beschreibt die Wendung vielmehr den – gegenüber dem Grundmaß des tempus – VERSPÄTETEN VORTRAG jener Semibreven, deren Eintritt durch die vorangehende Minima gleichsam verzögert wird. Der geschilderte Fall betrifft die prolatio maior (zur prolatio minor vgl. ibid. 42a).

II. (1) In den bisherigen Zitaten war die mit den Wörtern tardus, tardare und tarditas bezeichnete Verzögerung oder Verspätung bezogen auf einzelne Töne oder Tonfolgen, nicht aber auf das übergeordnete Maß (tempus). Ein tempus kann perfekt oder imperfekt, im 14.Jh. auch größer (maius) oder kleiner (minus) sein. Dagegen lassen

sich Belege für ein „tempus tardum" ohne erhebliche Eingriffe in die überlieferten Texte (vgl. Gullo 25ff.) offenbar vor dem 15.Jh. nicht finden. Formulierungen wie „tempus plus quam perfectum recte" bei Marchetus v. Padua (um 1325) bestätigen gerade in ihrer Umständlichkeit, daß die Qualifizierung der Maßeinheit des tempus als schnell oder langsam der älteren Mensuraltheorie durchaus fremd ist.

Erst ab der Mitte des 15.Jh. finden sich gelegentlich Aussagen über den TEMPOCHARAKTER bestimmter Mensuren. So spricht etwa Tinctoris hinsichtlich der Diminution von „acceleratio mensurae" (CS IV, 171a) und Adam Fuld. begründet 1490 seinen Verzicht auf das Moduszeichen mit der Langsamkeit jener Mensur:

Musica III, 6: Nos vero propter tarditatem mensurae ea omittimus (GS III, 361b).

Entsprechende Qualifikationen finden sich in der Tactuslehre des 16.Jh. (→ Tactus IV.). J. Froschius (1532) charakterisiert den nicht diminuierten Tactus maior (O, C) als „tardiuscule", den diminuierten (Φ, ₵) als „celerius". Chr. Praetorius (1574) unterscheidet zwischen tactus tardus und velox. Um die Jahrhundertmitte formuliert Vicentino ein System von 8 Bewegungsgraden, die an der jeweils gewählten Notationsform kenntlich sind (f. 42). Der „Moto tardissimo" verlangt die Maxima, der „Moto tardo" die Longa usf.

(2) Vicentino empfiehlt auch, Dynamik und Tempo gemäß dem vertonten Text zu modifizieren:

L'Antica Musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, 42: ...qualche volta si usa un certo ordine di procedere, nelle compositioni, che non si può scrivere. come sono il dir piano, & forte, & il dir presto, & tardo, & secondo le parole, muovere la misura, per dimostrare gli effetti delle passioni delle parole, & dell'armonia, ad alcuno non li parrà cosa strana tal modo di mutar misura, tutti à un tratto cantando mentre che nel concerto s'intendino, ove si habbi da mutar misura che non sarà errore alcuno... però nelle cose volgari si ritroverà che tal procedere piacerà... & il moto della misura si dè muovere, secondo le parole, più tardo, & più presto (f. 94', falso f. 88').

Die Forderung Vicentinos hebt sich von ähnlichen Äußerungen dadurch ab, daß die empfohlene TEMPOMODIFIKATION nicht mehr nur als Dehnung einzelner Töne oder Tonfolgen innerhalb einer gegebenen Mensur oder als Proportion (Übergang in eine andere Mensur) beschrieben wird, sondern als Variabilität einer gleichbleibenden Mensur („muovere la misura"), die im Dienst der Textausdeutung steht und am Notenbild nicht abzulesen ist („non si può scrivere"). Ein ähnlicher Hinweis findet sich bei C. Schneegaß, allerdings nur für die Tempoverzögerung:

De canendi elegantia observationes (Erfurt 1591), observ. XI: Mensurae servanda est aequalitas, ne harmonia deformetur vel perturbetur. Sed tamen pro ratione textus tardiore tactu interdum uti maiorem maiestatem et gratiam habet et cantum mirifice exornat.

M. Praetorius hat diesen Absatz mit einigen Erweiterungen übernommen und dabei auch die Beschleunigung einbezogen (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 79).

(3) Zacconi dagegen verlangt vom Dirigenten Gleichmaß des Tactus. Auch wenn die Sänger Auszierungen improvisieren, soll er sich ihrer Tendenz zum Schleppen nicht beugen, da sie sonst überhand nehme. Die VERZÖGERUNG des Gesangs GEGENÜBER DEM GLEICHMASS DES TACTUS bezeichnet Zacconi mit ritardanza (bzw. ritardar):

Prattica di Musica I (Venedig [2]1596): Il debito de quelli che lo reggano è di reggerlo chiaro, sicuro, senza paura, e senza veruna titubatione pigliando l'essempio dell'attione del polso ò dal moto che fa il tempo dell' Orologgio... Ne mai a qual si voglia voce di cantore piegar si deve; perche il piegarsi alle volte di questo, e di quello per darli tempo ch'empiano i canti di vaghezze, fà che l'harmonie divenghino debole e lente; e che i cantori si stanchino fuor di proposito odiando quella ritardanza, e mal gradita attione, e se bene per vaghezza del cantare, i cantori alle volte ritardano alquanto, egli non deve riguardar a quella ritardanza: ma attendere al officio suo accioche i cantanti vedendo la sicurezza del tatto s'inanimischino. e prendino ardire, che s'egli vuole ritardar col tatto fin che il cantore habbia perfettamente informato le figure di suono, in ogni tatto converà ritardare; Perche il cantore si piglia l'auttorità sempre di pronuntiar la figura dopò il tatto: Per farla sentire con maggior vaghezza (f. 21').

Anhand des Konflikts zwischen gleichmäßigem Tactus und Neigung der Sänger zum Schleppen verdeutlicht Zacconi dann auch den Unterschied zwischen Synkope und Contrattempo. Die Verschiebung der Semibrevis um einen halben Tactus sei nach „moderner" Auffassung keine Synkope sondern Contrattempo. Die Synkope dagegen sei als VERZÖGERUNG einer Minima (bzw. Semibrevis) UM EIN VIERTEL DES TACTUS zu verstehen:

op. cit., cap. 42: ...i cantori moderni... non intendano che le figure siano sincopate quando le vanno contra la mettà del tatto, per il quale si ha la mettà della intiera sua divisione; chiamandole essi moderni figure contra tempo, poiche contra tempo le vengano a daddere, ma intendano che sia sincopa e che le figure siano sincopate quando dopò una semiminima si trova una o più minime... Dico che la sincopa verà tolta per quella ch'intendano hoggidì i cantori non è altro che una ritardanza di una quarta parte di tatto (f. 40/41).

Ein Vergleich mit dem „cantari tardando" (s. oben I. (3) (e)) des 14.Jh. liegt bei dieser Synkopenerklärung nahe. Cerone hat sie wohl von Zacconi übernommen. Seine knappere und deutlichere Definition lautet:

El Melopeo (Neapel 1613) VII, 14: ...esta Sincopa en Compas mayor, es una tardança de una quarta parte de Compas en las Semibreves... la Sincopa en el Tiempo del Compasillo, es tambien la tardança de una quarta parte de Compas en las Minimas (528).

*

Exkurs: Neben den zu Beginn des 17.Jh. auftretenden Tempobezeichnungen – darunter tardo (bzw. tarde oder tardi) und tardissimo – finden sich bald auch vereinzelte Hinweise auf Tempomodifikationen. So fordert G. M. Trabaci (*Secondo Libro de Ricercate*..., Neapel 1615) mehrfach „Allarga la Battuta" und „In Battuta stretta". Derartige Bemerkungen sind allerdings meist in den Vorworten als generelle Vortragsanweisung anzutreffen. So heißt es in der Vorrede („Al Lettore") von Frescobaldis *Toccate e Partite* (Rom 1615) bezüglich der Schlußverzögerung: „...nello accostarsi il concluder de passagi ò cadenze si anderà sostenendo il tempo più adagio" (nach Sartori, *Bibliogr. della musica strumentale ital.* I, 219), und in den *Fiori Musicali* (Venedig 1635) über den Abschluß von trilli und passi affettuosi: „...più adagio con lentar la battuta..." (ibid. 345). Das Wort ritardare scheint in diesem Zusammenhang nicht aufzutauchen. Offenbar war es so eng mit der Vorstellung

des Zurückbleibens gegenüber einem gleichmäßigen Tactus verbunden, daß es ungeeignet erschien, eine Verlangsamung des Tactus selbst zu beschreiben.

*

III. (1) Chr. Bernhards Einführung des Terminus Retardatio in die Figurenlehre läßt sich als Konsequenz aus Zacconis Synkopenerklärung („ritardanza") verstehen. Lag bei Zacconi die Bezugsebene noch ausschließlich im Bereich mus. Zeitgestaltung (Tactus, Rhythmus), so tritt nun das mit der Zeitordnung des Tactus verknüpfte Problem des Dissonanzengebrauchs in dem relatinisierten Terminus Retardatio als neuer Aspekt hinzu, und damit zur zeitlichen die melodisch-räumliche Relation. Wie bei den meisten Figurae superficiales des 17. Jh. geht es auch hier um eine nach der Kontrapunktlehre des 16. Jh. irreguläre Dissonanzbehandlung, nämlich um die AUFLÖSUNG DER SYNKOPENDISSONANZ DURCH STEIGENDEN SEKUNDSCHRITT, die als Folge verspäteten Fortschreitens der Melodiestimme erklärt und damit als Figur des Stylus theatralis legitimiert wird. Bernhard nennt diese Figur zunächst noch Mora (*Tract. compos. augmentatus*, um 1660) und beschreibt sie als „umgekehrte Syncopatio, indem nehmlich die auf die rückende Dissonantz folgende Consonantz nicht eine Secunde fället sondern steiget" (ed. Müller-Blattau 85). Später wählt er die Bezeichnung Retardatio. Daß beide Bezeichnungen die gleiche Figur meinen, geht nicht nur aus ihrer Bedeutungsverwandtschaft (Mora: Aufenthalt; Retardatio: Aufhaltung), sondern auch aus der Übereinstimmung der Notenbeispiele hervor, von denen das folgende bei Stierlein (*Trifolium musicale*, Stuttgart 1691) und WaltherL (Tab. XIX, Fig. 9; auch in Walthers *Praecepta d. mus. Compos.*, 1708, ed. Benary 155) wiederkehrt:



Bernhards Begründung der Retardatio zeigt eine Verlagerung auf den zeitlichen Aspekt und rührt weniger an Tabus des Stylus gravis als seine Erklärung der Mora:

Ausführlicher Bericht vom Gebrauch d. Con- u. Dissonantien (nach 1664), cap. XIX: Retardatio ist eine Versäumung, wenn nehmlich eine Note eine Secunde steigen sollte und sich zu lange vor dem Steigen auffhält. Sie ist aber erfunden zur Imitation der Syncopatio mit diesem Unterscheide, daß, wo sich die Syncopation herunterwärts lößet, so thut solches die Retardatio auffwerts (ibid. 151).



Von Bernhards Beispielen zeigt das erste die Wendung der Septime zur Oktave, die freilich sofort wieder zurückgenommen wird und somit fast als Auszierung der Dissonanz wirkt. Das zweite Beispiel bringt die Aufwärtsführung einer verminderten Quinte. Dabei wird aber die korrekte Auflösung zur Terz nur aufgeschoben und nachträglich umso deutlicher vollzogen. Das Charakteristische der Figur ist die „verspätete" Aufwärtsführung als Folge längeren Insistierens auf einer Melodienote, und insofern ist die Bezeichnung Retardatio durchaus sinnfällig. J. Beer (*Schola phonologica*, cap. 29), Poglietti (*Regulae compositionis*) und J. G. Walther (*Praecepta*) übernehmen Bernhards Beschreibung mit nur geringen Abwandlungen.

(2) Das Problematische an Bernhards Bezeichnung Retardatio hat wohl zuerst Mattheson empfunden: die Beschränkung eines Terminus, der vom Wortsinne her und nach seiner bisherigen Anwendung (Zacconi) geeignet war, jegliche Form von Synkopierung zu erfassen, auf einen relativ seltenen Fall von Dissonanzfiguration. So kritisiert er Beers Kapitel *De retardatione* zunächst mit einem bissigen Wortspiel:

Critica Musica II (Hbg 1725): Ja wohl! de retardatione, wenn man die Leute mit dergleichen Sachen aufhält und das nöthige an den Nagel hängt (76).

Dann aber findet er in Retardatio einen OBERBEGRIFF FÜR JEDE ART VON SYNKOPATION:

Daß man aber meint, die neu-erfundenen Syncopationes gehörten ad retardationem, darauf dienet zur Antwort: daß nicht nur die neuen, sondern auch die alten Syncopationes, ja selbst die größesten Bindungen sowohl als die Figurae superficiales dahin zu rechnen; doch aber deswegen drey gar verschiedene Dinge sind (ibid. 152).

Damit geht Mattheson erheblich weiter als im I. Teil der *Critica Musica* (1722). Dort nämlich trennt er die Ligatur – ein Element des Stile antico – ausdrücklich von den „KLEINEN RÜCKUNGEN" des Instrumentalstils (Retardatio), die unabhängig vom Taktschwerpunkt angebracht werden können:

Wenn ich also in tempore binario meine 4 membra noch mehr articulire oder zergliedere und diminuire, daß 8tel oder 16tel daraus werden: nehme dann mit selbigen articulis vielfältige kleine Rückungen geschwinde nacheinander vor, es sey in Con- oder Dissonanzen; so sind solche Rückungen keineswegs unter rechtmäßige Ligaturen zu zehlen, welche sowohl rationem temporis als intervallorum geben müssen; sondern es sind nur kurze retardationes consonantiarum, unumschränckte syncopationes, die sich auf jeden accent anbringen lassen und bey dutzend auch in Consonanzen hinter einander fortmachen lassen (34).

Mattheson hat auch später nicht konsequent an der erweiterten Bedeutung von Retardatio festgehalten. Im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) wird die Retardatio (und ihr Gegenstück, die Anticipatio) nur zur Rechtfertigung „außerordentlicher Bindungen" (302) herangezogen. Die Beispiele für die Retardatio (306 f.) gehören dem Instrumentalstil an.

(3) Wenn sich die erweiterte Bedeutung von Retardatio dennoch bis ins 19. Jh. halten konnte, so geht dies wohl auf Fux zurück, der Retardatio als Definitionswort, gelegentlich auch als Synonym für Ligatura verwendet. Die Auflösung der Ligatur durch steigenden Sekundschritt wird zwar einmal (73) als theor. Möglichkeit gestreift, spielt aber prakt. keine Rolle, da sie aus dem Rahmen des von Fux gelehrten Stile antico herausfällt. Retardatio ist bei Fux nicht mehr als eine Figur verstanden, die eine neuere Stilebene voraussetzt wie etwa den Stylus theatralis Bernhards oder Matthesons Instrumen-

talstil. Der Terminus bezeichnet nun vielmehr eine Fundamentalfigur des Stylus gravis: den GEBUNDENEN VORHALT.

Gradus ad Parnassum (Wien 1725), Exerc. I, Lect. IV: Antequam dicere aggrediar, quo modo dissonantiae resolvendae sint, juvat scire, Notas ligatas quasi vinculis constrictas haud aliud esse, quam notae sequentis retardationem, quae postea tamquam servitute solutae in libertatem exire videntur (70; ähnlich 103, 131; die Gleichsetzung „ligatura sive retardatio" ibid. 72, 73).

(4) Die engste und komplizierteste, zugleich aber exakteste und interessanteste Definition von Retardatio findet sich bei Heinichen. Neben der regulären „Resolution" (Abwärtsauflösung) unterscheidet er bei Aufwärtsführung der Synkopendissonanz zwischen „Verwechselung der Resolution" und Retardation. „Verwechselung der Resolution" liegt vor, wenn eine – fiktive – Abwärtsauflösung ebenfalls zu einem Ton des Zielakkords führen würde. Als Retardation bezeichnet er dagegen die AUFWÄRTSFÜHRUNG EINER SYNKOPENDISSONANZ, DIE NICHT ABWÄRTS IN EINEN TON DES FOLGENDEN AKKORDES AUFGELÖST WERDEN KANN, d.h. keine reguläre Resolution zuläßt. Gemeint sind damit z.B. übermäßige Intervalle, deren Abwärtsauflösung den mus. Satzregeln widerspräche, und steigende Septimvorhalte vor einem Grunddreiklang, in dem der reguläre Auflösungston der Dissonanz (die Sexte) nicht enthalten ist. Dagegen sieht Heinichen steigende Quart- und Nonenvorhalte, vor Sextakkorden auch Septimvorhalte, als Verwechselung der Resolution an, weil der reguläre Auflösungston dann stellvertretend von einer anderen Stimme oder zumindest vom Akkompagnement übernommen wird:

Der Generalbaß in d. Compos. (Dresden 1728), II. Abt., cap. 1, § 74: Eine retardation heißet eigentlich eine, aus der allzulangen Auffhaltung der vorhergehenden Note entstandene Dissonanz, welche zu dem folgenden Accorde gar nicht gehöret und nicht resolviret* werden mag. Es werden aber dergleichen retardationes in praxi mehr bey geschwinden, als langsamen Noten gebrauchet, und werden solchenfallß von dem Accompagnisten selten oder gar nicht attendiret.

* Dahero wenn z.E. eine 5t. min., 7me etc. legaliter vorhero bindet, nachgehends aber von ihrer Resolution abbricht, und selbige einer andern Stimme überlässet... so ist solches keine retardation, sondern eine Verwechselung der Resolution, die allerdings zu dem Satze gehöret, in der That würcklich resolviret, und im Accompagnement niemals weggelassen werden kann (702).

Die Anmerkung formuliert drastisch eine Konsequenz des Generalbaßdenkens: als Ziel der Dissonanzauflösung gilt nicht mehr allein das konsonante Intervall sondern der gesamte Akkord, dem es angehört. Die steigende Dissonanzauflösung verliert das Odium des Irregulären, da der akkordische Satz des Akkompagnements zumeist das Alibi der regulären Auflösungsnote enthält. Nur wo dies nicht der Fall ist, spricht Heinichen von Retardation.

Am Beispiel Heinichens zeigt sich, wie der Versuch, das rhythmisch-melodische Phänomen der Synkopierung dem vom Akkord ausgehenden Denken der Generalbaßzeit einzuordnen, die Terminologie in Bewegung bringt. Die Exaktheit von Heinichens Definition kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß Retardation und Verwechslung der Resolution, ja selbst Retardation und Antizipation sich nicht immer eindeutig voneinander abgrenzen lassen. Heinichen spricht ganz offen von dieser Vermischung, die mit dem Terminus „rückende Noten" eher überdeckt als geklärt wurde:

op. cit., § 76: Diese beiden Figuren, nehmlich die retardation und Anticipation der obern Stimmen, werden nun in 3- und mehrstimmigen Sachen öfters mit denen Verwechselungen der resolution vermischet, so daß der Componist nur auff die angefangene Invention der Ligaturen siehet, und es ihm gleich gilt, ob bey Continuation derselben, retardationes, Anticipationes, Verwechselungen der resolution oder gar ordentliche resolutiones der Dissonantien entspringen (704).

Ähnlich äußert sich der junge Scheibe (*Compendium musices*, um 1730, ed. Benary 72). Für die steigende Auflösung der Dissonanz erwähnt er den auch von WaltherL verwendeten Terminus Resolutio catachrestica. Bei den Autoren der Jahrhundertmitte findet sich Retardatio sowohl in engerer (Aufwärtsführung) wie in erweiterter Bedeutung (jegliche Art der Auflösung). M. Spieß (1746) nimmt eine vermittelnde Stellung ein; J. Riepel stützt sich überwiegend auf Fux.

IV. (1) Im Verlauf des 18. Jh. wird der lat. Terminus allmählich von dtsch. Übersetzungen (Aufhaltung, Aufenthalt) zurückgedrängt. Deren Anwendung auf (vorzugsweise lange) VORSCHLÄGE führt in den großen Instrumentalschulen der Zeit abermals zu Bedeutungserweiterungen. Während Quantz generell Vorschläge als „Aufhaltung der vorigen Note" erklärt (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, [Bln 1752] [3]Breslau 1789, 77), die sowohl von oben als auch von unten erfolgen kann, bezeichnet L. Mozart lange Vorschläge, welche die vorausgegangene Note wiederholen und weiter als eine Sekunde von der Hauptnote entfernt sind, in einer Anmerkung als „Figura retardationis":

Gründliche Violinschule (Augsburg [1756] [3]1787) IX, § 7: Sie [sc. die langen Vorschläge] kommen auch nicht allezeit vom nächsten Tone; sondern aus allen Stuffen. Und da machen sie (c) die Figur des Aufenthalts im vorigen Tone.



c) Dieß ist zwar Figura retardationis. Das erste [hier allein wiedergegebene] Beispiel ist aber auch eine Wiederholung, die man unter die Figuren der Redekunst zählet und mit ihrem rechten Namen Anaphora heißt (200).

Ph. E. Bach gebraucht das Wort Aufhaltung für Auf- wie Abwärtsauflösung, vorbereitete und unvorbereitete Vorhalte bzw. lange Vorschläge (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* II, Hbg 1762, 185 ff., 219 ff.). Den lat. Terminus verwendet er nur für die WEITERFÜHRUNG ODER ÜBERBINDUNG VON DISSONANZ ZU DISSONANZ in Akkordfolgen, vor der endgültigen Auflösung in einen dissonanzfreien Akkord:

op. cit., cap. 1, § 64: Die Dissonanzen werden oft wieder zu Dissonanzen bey der Auflösung, auch ohne Auflösung, durch Vermittlung des Basses, zu letzt muß aber doch die Hauptauflösung in eine Consonanz geschehen. Dieses Verfahren nennt man eine Aufhaltung (Retardatio) der Auflösung (27).

Dabei tritt die Bedeutung der Taktgewichte zurück, das melodisch-lineare Geschehen wird zur kunstvollen Ver-

knüpfung von Harmoniefolgen. Damit ist die Übertragung des Terminus auf die Harmonielehre angebahnt (vgl. auch Kirnbergers Art. *Aufhaltung* in Sulzers *Allg. Theorie d. Schönen Künste*, Lpz. ²1778/79). Sie findet ihre systematische Konsequenz im I. Bd. von Andrés *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* (Offenbach 1832). Das 12. Kap. handelt „von den Retardations- und Präsonanz-Akkorden", d.h. von den durch Überbindung vorbereiteten und den frei eintretenden Vorhaltsakkorden.

(2) Auch in der Vortragslehre des späteren 18.Jh. spielt die Retardation eine Rolle. Der von Schulz verfaßte Art. *Verzögerung* bei Sulzer behandelt zunächst die Retardation als kompositorisches Ausdrucksmittel, läßt dann aber einen Hinweis auf ihre improvisatorische Anwendung folgen:

Es geschiehet bisweilen, daß in der Musik eine Stimme ihre Töne früher oder später angibt als der Gang des Gesanges, oder die Bewegung und Takt es erforderten. In so ferne dieses aus Überlegung geschieht, um den Ausdruck zu unterstützen, wird es unter die Kunstgriffe gezählt, die unter den lat. Namen Retardatio und Anticipatio bekannt sind... (401).
Die Sänger und Spieler bringen oft Verzögerungen oder Voreilungen an, die der Tonsetzer nicht angezeigt hat, und gar ofte sind sie von sehr guter Würkung. Aber wer dieses thun will, muß eine hinlängliche Kenntniß der Harmonie haben, damit er nicht gegen die Regeln des reinen Satzes dabey anstoße (403).

Türk erklärt diese nicht notierte Retardation als eine FORM DES TEMPO RUBATO:

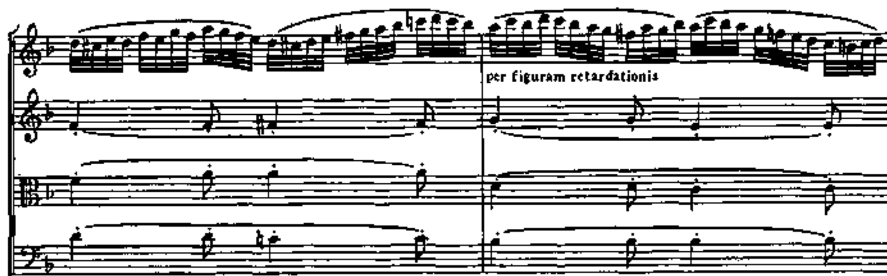
Klavierschule (Halle u. Lpz. 1789), cap. VI, Abschn. 5, § 72: Die Grundstimme geht ihren Gang taktmäßig (unverrückt) weiter, nur die Noten der Melodie werden gleichsam aus der ihnen zukommenden Stelle verschoben (374).

Wie W.A.Mozart diese Vortragsweise schätzte, geht aus seinem Brief vom 24.10.1777 an den Vater hervor: „Daß ich immer accurat im tact bleybe. über das verwundern sie sich alle. Das tempo rubato in einem Adagio, daß die lincke hand nichts darum weiß, können sie gar nicht begreifen, bey ihnen giebt die lincke hand nach".

(3) Von einer Beschränkung der Retardatio auf steigend aufgelöste Vorhalte ist nach 1750 in Deutschland kaum mehr die Rede. Doch gibt es bis zum Beginn des 19.Jh. einen weiteren und einen engeren Begriff von Retardation, entsprechend Matthesons Unterscheidung zwischen „größesten Bindungen" und „kleinen Rückungen".

KochHwb (1807): Retardation, Aufhaltung. Eigentlich sollte man darunter jede Aufhaltung der Harmonie auf dem Grundtone des folgenden Akkordes verstehen. Weil diese Aufhaltungen aber in verschiedener Form gebraucht werden, so daß man sich derselben, wenn ganze Takttheile aufgehalten werden, nicht so frey bedienen kann, als wenn eine solche Aufhaltung blos unter Taktgliedern statt findet, so nennet man sie gemeiniglich im ersteren Fall Vorhalte, und nur im letzten Falle bekommen sie den Namen der Retardation, und werden also als bloße Zurückhaltungen der melodischen Noten betrachtet (294f.).

Unausgesprochen bewahrt Koch mit dieser Differenzierung die Erinnerung an die unterschiedliche stilistische Herkunft von Vorhalt und Retardatio. Als Element des Stylus gravis war der Vorhalt (Ligatura) an große Notenwerte (Taktheile) gebunden, während die dem Stylus theatralis entstammende und im 18.Jh. in den galanten Stil eingegangene Retardatio die AUFHALTUNG KLEINER UND KLEINSTER NOTENWERTE (Taktglieder und Taktnoten) betraf und freiere Dissonanzauflösung gestattete. Auf sie beruft sich Haydn im 3. Satz des 1772 entstandenen Streichquartetts op. 20 Nr. 5 (Hob. III, 35), wenn er die einigermaßen verblüffenden Dissonanzverkettungen in einer 32tel-Figur mit dem Vermerk „per figuram retardationis" legitimiert:



In den dreißiger Jahren des 19.Jh. ist jene stilistisch motivierte Unterscheidung zwischen Retardatio und Vorhalt bereits verschwunden (A.B.Marx, *Kompositionslehre* I, Lpz. 1837, 224f.). Von der Mitte des 19.Jh. an taucht der Terminus Retardatio in Deutschland allenfalls noch als Zeugnis von Gelehrsamkeit auf. In Frankreich dagegen blieb „retard" eine bis heute gebräuchliche Bezeichnung für den gebundenen Vorhalt.

V. Die Vortragsanweisung ritardando findet erst gegen Ende des 18.Jh. größere Verbreitung. WaltherL (1732) erwähnt bereits „ritardato (ital.) aufgehalten", womit jedoch, wörtlich genommen, eine schon eingetretene Verzögerung beschrieben wird und nicht die allmähliche Modifizierung, die der Vortragskunst des Interpreten überlassen blieb. Der Parallelfall smorzato – smorzando bestätigt, daß erst in der 2. Hälfte des 18.Jh. das ital. Gerundio an die Stelle des Participio passato tritt. Erst damit wird dem Interpreten das Allmähliche des Übergangs vom Komponisten vorgeschrieben. Noch Ph.E. Bach konnte „Schleppen" und „Fortgehen" zu den „Gegenständen des Vortrags" rechnen, von denen er sagt: „Wer diese Dinge entweder gar nicht oder zur unrechten Zeit gebrauchet, der hat einen schlechten Vortrag" (*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* I, Hbg 1762, 117).

(1) Eine exakte Anweisung, wie das Verzögern auszuführen ist, findet sich im Vorwort zu den *6 leichten Klaviersonaten* von D.G.Türk (1. Teil, Lpz. u. Halle 1782/3).

Dabei wird wohl erstmals deutlich und mittels verschiedener graphischer Zeichen unterschieden zwischen ALLMÄHLICHEM VERZÖGERN (heute ritardando) und UNMITTELBAREM ZURÜCKHALTEN DER BEWEGUNG (heute ritenuto). Letzteres nennt Türk auch „tardando". Der entscheidende Abschnitt der Vorrede lautet:

Ganze Stellen welche nach und nach etwas langsamer vorgetragen werden sollen habe ich so bezeichnet: ⁼⁼⁼⁼⁼⁼‖

Anm. a) Das Langsamere muß aber nicht zu weit ausgedehnt werden, sondern man spielt nur allmählich ein wenig, beynahe unmerklich langsamer, als es das Zeitmaß erfordert.
Einzelne Gedanken, die etwas langsamer (schleppend, anhaltend, verweilend, tardando) gespielt werden können, haben dieses Zeichen: |┌───┐| Hierbey gilt eben das was bey a) erinnert worden ist, außer daß man in diesem (zweyten) Falle die Bewegung nicht nach und nach, sondern gleich beym Anfange des Zeichens ein wenig, ebenfalls fast unmerklich langsamer nimmt (gleichlautend auch in Türks *Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 372f.).

Türks Verzögerungszeichen wurden u. a. von G. F. Wolf übernommen (*Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavierspiel*, Halle ²1784, 85f.). Wenn ihnen auch weitere Verbreitung versagt blieb, so hebt GerberL (1792) im Art. *Türk* doch hervor, man habe diesem „eine deutlichere Bestimmung im Ausdrucke der Klaviersachen zu verdanken" (690). Von den Interpreten wurden die Zeichen offenbar vielfach zu drastisch realisiert, wie aus einer Anmerkung Türks in seiner *Klavierschule* hervorgeht: „Viele Spieler beobachten diese Zeichen sorgfältig, nur fehlen sie wider die Anm. a). Sie gehen nämlich aus dem Allegro beynahe in ein Adagio über, welches oft eine sehr üble Wirkung macht" (373). In der *Klavierschule* führt Türk dann auch aus, wann ein „tardando" und wann ein allmähliches Verzögern angebracht ist:

cap. VI, 5. Abschn., § 67: Bey außerordentlich zärtlichen, traurigen Stellen, worin die Empfindung gleichsam auf einen Punkt zusammengedrängt ist, kann die Wirkung durch ein zunehmendes Zögern (Anhalten, tardando) ungemein verstärkt werden. Auch bey den Tönen vor gewissen Fermaten nimmt man die Bewegung nach und nach ein wenig langsamer, gleich als würden die Kräfte allmählich erschöpft. Die Stellen, welche gegen das Ende eines Tonstücks (oder Theiles) mit diminuendo, diluendo, smorzando u. dgl. bezeichnet sind, können ebenfalls ein wenig verweilend gespielt werden (371).

Ein Zusatz in der 2. Aufl. (1802) zeigt, daß die Bezeichnung der Tempoverzögerung inzwischen weithin üblich geworden war:

Oft wird dieses Anhalten oder Nachlassen in der Bewegung von den Komponisten selbst, und zwar durch tardando, ritardando, rallentando oder lentando vorgeschrieben (415).

(2) Ein Versuch, die Verwendung von ritardando in den mus. Quellen der 2. Hälfte des 18. Jh. zu verfolgen, kann hier nur fragmentarischen Charakter tragen. Immerhin zeigt sich, daß selbst bei Beschränkung auf den dtsch. Sprachraum ein wesentlich vielfältigeres Repertoire an Verzögerungsbezeichnungen zu finden ist, als Türks Aufzählung vermuten läßt, so selten derartige Anweisungen auch zunächst noch sind.

*

Exkurs: Die gelegentliche Anweisung „rit. – a tempo" bei Komponisten der Mannheimer Schule (z. B. F. X. Richter, Trio g-moll, gedruckt um 1760, DTB XVI) läßt offen, ob ritardato, ritardando oder gar ritenuto gemeint ist, das allerdings noch bei KochL (1802) fehlt. Die Verzögerung vor einer Fermate bezeichnet Haydn 1780 mit „sempre più Largo" (Hob. XVI, 39), 1786 mit „sempre più adagio" (Hob. XVI, 44) und erst 1791 – im Finale der Klaviersonate C-Dur (Hob. XVI, 50) – mit einem (möglicherweise für Haydn singulären) „ritardando". In den Sinfonien finden sich keine derartigen Anweisungen. Auch Mozart gebraucht sie zunächst nur in Klavier- und Kammermusikwerken: rallentando schreibt er vor in der Violinsonate KV 379 (1781; vor einer Fermate bei gleichzeitigem cresc.), in der Klavierfantasie d-moll (1782; am Ende der Kadenz) und im Andante von KV 357 (1786). Dann treten sie aber auch in Arien und dramatischen Werken auf, z. B. slargando in KV 431 (1783?), rallentando in *Così fan tutte* (1790) und *Titus* (1791). Das vielleicht einzige ritardando Mozarts steht im Duett Papageno–Papagena („... so liebe kleine Kinderlein ..."). Gegenüber den angeführten Belegen für rallentando erscheint es weiträumiger, es umfaßt 8 Takte. Eine klare Bedeutungsabgrenzung zwischen rallentando und ritardando erscheint für Haydn und Mozart angesichts der wenigen greifbaren Belege kaum möglich. Offenbar spielen unwägbare Ausdrucksmomente hier eine Rolle.
Bei Beethoven läßt sich dagegen eine gewisse Tendenz zur Bedeutungsdifferenzierung erkennen. Er bezeichnet mit rallentando offenbar überwiegend solche Verzögerungen, die primär aus dem Erlahmen des Bewegungsimpulses entstehen, das oft bis zum Stillstand in der Fermate reicht. Löst dagegen das Insistieren auf einem Motiv das Nachgeben der Bewegung aus, so scheint für ihn ritardando näherzuliegen. Daß mit dieser Unterscheidung die jeweilige Bedeutung beider Vortragsanweisungen zunächst allenfalls annäherungsweise zu erfassen ist, zeigt die Praxis des jungen Beethoven. In op. 2 Nr. 2 (1795) schreibt er bei der Überleitung zum Seitenthema des 1. Satzes in der Exposition „rallentando", in der Reprise „ritartando" (sic! die gleiche Schreibung findet sich noch in op. 31 Nr. 3. Sie geht möglicherweise auf Kochs Kompositionslehre [I, 225] zurück. Koch schreibt „Retartation"). Scheinbar gebraucht Beethoven hier beide Vortragsanweisungen ohne ersichtliche Unterscheidung. Dennoch ließe sich die Annahme vertreten, daß eine bewußte Differenzierung vorliegt. Beethoven mag die Verzögerung des Übergangsmotivs in der Exposition mehr als Bewegungsauslauf empfunden haben, in der Reprise dagegen eher als Konsequenz des dreimaligen Beharrens auf der ausdrucksvollen Achtelfigur. Weniger problematisch ist die Abgrenzung zwischen ritardando und ritenuto. Sie entspricht Türks Unterscheidung (s. oben V. (1)). Fraglich ist allerdings, ob bei Beethoven ritenuto überhaupt vorkommt, wie J. A. Fuller-Maitland (Art. *Rallentando* in GroveD ⁵1954/1961) annimmt. Die Abkürzung „rit." im 1. Satz der IX. Sinfonie (T. 213) steht nach Ausweis der Parallelstellen für ritardando, und „poco riten." im Finale von op. 131 dürfte kaum als ritenuto sondern als ritenente aufzulösen sein. Diese Beethoven eigentümliche Bezeichnung (vgl. op. 110, 111, 120 u. 125, IV) sprachlich ein Solöcismus, läßt sich aus der Intention verstehen, den definitiven Charakter von ritenuto zu mildern. Mit der zweisprachigen Vortragsanweisung „ritenente = zurückhaltend" im Autograph von op. 110 (I, T. 78) gibt Beethoven einen diesbezüglichen Hinweis. Zu vermerken bleibt, daß Brahms die Bezeichnung gelegentlich aufgreift (II. Sinf., I, T. 118 bzw. 386).
In Beethovens späteren Werken wird die Vortragsanweisung rallentando fast völlig von ritardando und ritenente verdrängt. Ein Nachlassen des Bewegungsimpulses, das nicht bis zum letzten Detail hin ausdruckserfüllt wäre, ist beim späteren Beethoven schwer vorstellbar. Selbst eine Akkordbrechung – wie am Ende des 2. Satzes von op. 110 – ist mehr als nur auslaufende Figuration. Es könnte als eine gewisse Bestätigung der hier versuchten Abgrenzung von ritardando und rallentando gelten, daß Beethoven rallentando späterhin offensichtlich meidet.

*

Eine Differenzierung zwischen ritardando und rallentando läßt sich aber auch aus der Bedeutungsgeschichte beider Wörter ableiten. Ursprung von rallentando ist „lentar la battuta", die alte Bezeichnung für Verzögerung des Tactus (vgl. oben II. (3), *Exkurs*), mit der ein Wechsel der Zeitaufteilung beschrieben wurde. Das Moment der Zeitaufteilung lebt offenbar auch in rallentando fort, insofern diese Bezeichnung primär das Abebben von Bewegung erfaßt. Ritardando und seine Ursprungswörter haben dagegen zeitgestaltende Funktion und zielen auf Verzögerungen, die in Konflikt geraten mit dem Tactus (vgl. II. (3)). Von daher ist ritardando die ausdrucksbezogenere, sprachhaftere Bezeichnung. „Auskomponiertes Ritardando" ist ein sinnvoller Begriff, da er dieses Gestaltende vor die Abhängigkeit vom Bewegungsablauf stellt. Ein auskomponiertes Rallentando wäre kaum zu denken.

Auch in der Theorie des Epos und des Dramas ist zu Ende des 18. Jh. von zwei Arten der Verzögerung die Rede, die zwar nicht terminologisch voneinander geschieden werden, aber dennoch eine gewisse Analogie zu der dargestellten Differenzierung in der Musik erkennen lassen. Das auf die Aristotelische Poetik zurückgehende retardierende Moment ist im April 1797 Gegenstand des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller. Am 27.4. schreibt Schiller: „... es gibt zweierlei Arten zu retardieren, die eine liegt in der Art des Wegs, die andre in der Art des Gehens ...".

Lit.: H. ABERT, Die Lehre vom Ethos i. d. griech. Musik, Lpz. 1899; G. SCHÜNEMANN, Gesch. d. Dirigierens, Lpz. 1913; R. HARDING, Origins of Musical Time and Expression, London 1938; A. SCHMITZ, Die Figurenlehre i. d. theor. Werken J. G. Walthers, AfMw IX, 1952; S. J. P. VAN DIJK, Medieval Terminology and Methods of Psalm Singing, MD VI, 1952; C. SACHS, Rhythm and Tempo, New York 1953; C. DAHLHAUS, Die Figurae superficiales i. d. Trakt. Chr. Bernhards, Kgr.-Ber. Bamberg 1953; DERS., Zur Gesch. d. Synkope, Mf XII, 1959; DERS., Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jh., AfMw XVIII, 1961; DERS., Unters. z. Entstehung d. harmonischen Tonalität (Saarbrücker Studien z. Musikwiss., Bd. 2), Kassel usf. 1968; A. OREL, Die Kontrapunktlehren von Poglietti u. Bertali, Kgr.-Ber. Bamberg 1953; H. H. EGGEBRECHT, Studien z. mus. Terminologie (Akademie d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Kl., Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden ^{2}1968; I. HERRMANN-BENGEN, Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. u. 18. Jh. (Münchner Veröff. z. Musikgesch., Bd. 1), Tutzing 1959; G. MASSENKEIL, Zur Frage d. Dissonanzbehandlung im 17. Jh., in: Le „Baroque" Musical, Paris 1963; S. GULLO, Das Tempo i. d. Musik d. 13. u. 14. Jh. (Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges., Serie II, Vol. 10), Bern 1964; H. FEDERHOFER, Die Dissonanzbehandlung in Monteverdis kirchenmus. Werken u. d. Figurenlehre von Chr. Bernhard, in: Atti del Cgr. internat. Cl. Monteverdi, Venedig 1968; W. KÜMMEL, Zum Tempo d. ital. Mensuralmusik d. 15. Jh., AMl XLII, 1970; J. A. BANK, Tactus, Tempo, and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Cent., Amsterdam 1972.

Peter Cahn, Frankfurt/M. 1974

Rezitativ

ital. recitativo; franz. récit, récitative; engl. recitative.

Das ital. Wort recitativo ist ein Bezeichnungsfragment von stile recitativo. Aus dem Adj. recitativo wurde durch häufigen Gebrauch ein Subst. Andere frühe Termini, die in Verbindung mit dem in Frage stehenden Stil gebraucht werden, sind stile rappresentativo, rappresentare cantando, cantar parlando, cantar recitativo, recitar cantando, cantar recitando und parlar cantando. Spätere Bezeichnungen sind recitativo arioso, recitativo obbligato, récit, récitatif mésuré, récitatif accompagné, accompagnement, recitativo semplice, recitativo accompagnato, recitativo secco, recitativo strumentato oder stromentato, parlando.
Das ital. Adj. recitativo leitet sich her von dem Verb recitare, ‚ein Gedicht vortragen', ‚in einem Bühnenstück agieren'. Das Verb recitare wiederum geht zurück auf lat. recitare, ein Fachwort für das ‚Verlesen' oder ‚laute Vortragen' etwa eines Dokuments, einer Erklärung oder eines Berichts bei öffentlichen Handlungen, das dann verallgemeinernd auf jegliche Lesung oder jegliches auswendige Rezitieren in der Öffentlichkeit und speziell auf den Vortrag von Partien aus Komödien angewendet wurde. Recitare ist zu unterscheiden von declamare, ‚rhetorisch sprechen', ‚rhetorisch vortragen', und orare, ‚in einer Rechtssache plädieren' oder ‚argumentieren'.

I. Das ital. Verb RECITARE wird im mus. Sinne bereits vor dem Aufkommen der eigentlichen monodisch rezitativischen Musik gebraucht, z. B. von Castiglione (1508) in der Wendung „cantare alla viola per recitare", von Zarlino (1558), der den Griechen die Praxis des mus. Rezitierens von Versen zuschreibt, und von V. Galilei (1582), der sowohl von auswendiger wie auch von improvisierter mus. Rezitation spricht.

II. (1) Mit Cavalieris *Rappresentatione di anima et di corpo* (1600) und den damit veröff. Ausführungsanweisungen kommt eine aus der neuen monodischen Vortragsweise, dem RECITAR CANTANDO und CANTAR RECITANDO, erwachsende Terminologie auf. Diese Ausdrücke nehmen deutlich Bezug auf die Bühnenmusik der alten Griechen und Römer. Rinuccini, Peri und Caccini benutzen ähnliche Begriffe in ihren Widmungen und Vorw. von 1600 und 1601 zum Libretto und zur gedruckten Partitur der *Euridice*. Die erhellendste, wenngleich in ihrer Terminologie keineswegs neue Beschreibung findet sich im Vorw. von Peri, der sowohl die Herkunft als auch das Wesen der neuen „maniera di canto" darlegt. Die Bezeichnung recitativo für diesen Stil findet sich jedoch erst später. (2) Der Begriff STILE RECITATIVO oder vergleichbare Formulierungen wie „stile da cantar recitativo" oder „stile di Firenze ò recitativo" tauchen in den beiden ersten Jahrzehnten des 17. Jh. sowohl in Abh. über die mus. Praxis wie auch bei Klassifikationen von Stücken in Sammeldrucken auf. G. B. Doni erachtet 1624 den Begriff als allgemein gebräuchlich. (3) Doni gelangt 1640 zu einer Klassifikation der Arten der Monodie, die damals als rezitativisch verstanden werden: der „spezielle rezitativische Stil" – STILE SPECIALE REÇITATIVO –, der STILE NARRATIVO und der STILE ESPRESSIVO. (4) RECITATIVO als Subst. erscheint wohl erstmals in der Partitur der 1626 in Rom aufgeführten *Catena d'Adone* von D. Mazzocchi; etwa zur gleichen Zeit wird in einer Reihe von Quellen aus dem Umkreis des Hauses Barberini der betreffende Stil als langweilig abgelehnt. Einen bemerkenswerten Beitrag leistet Scacchi (1649) mit der Erkenntnis, daß sich der in der Kirche praktizierte rezitativische Stil wesentlich von dem des Theaters unterscheide.

III. Praxis und Terminologie des Rezitativs finden eine schnellere VERBREITUNG IN DEUTSCHLAND UND ENGLAND als in anderen Ländern. (1) Schütz nimmt für sich in Anspruch, den „STYLUS RECITATIVUS" 1619 in seinen *Psalmen Davids* in Deutschland eingeführt zu haben. (2) In England enthält eine im Jahre 1617 aufgeführte „Masque" von Ben Jonson bereits den „Stylo recitativo"; 1645 gebraucht J. Evelyn den Ausdruck „RECITATIVE MUSIC" und 1656 wird *The Siege of Rhodes* angekündigt als gesungen in „Recitative Musick". Addison, ein bekannter Gegner der ital. Oper, befürwortet das Rezitativ unter der Voraussetzung, daß es der natürlichen Betonung der Sprache folge. (3) Bis zu Camberts und Lullys ersten Versuchen in den Récits des *Ballet de cour* ist der rezitativische Stil in der franz. Musik unbekannt. Der Begriff RÉCIT wird anfangs einfach für eine solistische Vokal- oder Instrumentaldarbietung benutzt, später auch für ein Orgelregister. Das Wort RÉCITATIF fand über die Vokalsoli des Balletts endgültig Eingang in die franz. Musikterminologie. (4) Das von Lully und seinen Nachfolgern praktizierte Rezitativ wird erst in der Mitte des 18. Jh. begrifflich geklärt. Estève (1753) unterscheidet das RÉCITATIF SIMPLE vom RÉCITATIF MESURÉ. Rousseau (1768) prägt zur Kennzeichnung der Stilarten des ital. Rezitativs die Begriffe RÉCITATIF ACCOMPAGNÉ für die mit ausgehaltener Streicherbegleitung versehene Art und RÉCITATIF OBLIGÉ für jene andere Art, bei der das Orchester den Vortragenden unterbricht.

IV. J. G. Walthers Definition des RECITATIVO (*Mus. Lexicon*, 1732) unterscheidet nicht zwischen dem ital. und dem franz. Rezitativ und beschreibt lediglich das Rezitativ mit Generalbaßbegleitung als eine die Affekte ausdrückende Zwischenform von Deklamation und Gesang. Mattheson (1739) kennt das Recitativo OHNE UND MIT INSTRUMENTALEM ACCOMPAGNEMENT. Während er es besonders unter dem Gesichtspunkt der Dichtung mit dem Madrigal in Verbindung bringt, betrachtet es Scheibe (1745) als nach-madrigalisch. Bei der begleiteten Form des Rezitativs unterscheidet Scheibe zwei Arten: 1. die eine, bei der die Instrumente leise begleiten und 2. die andere, bei der die Instrumente emphatisch in die Pausen der Singstimme einfallen; einzig die letztere Art bezeichnet er als ACCOMPAGNEMENT. Marpurg (1762) klassifiziert die Arten des Rezitativs mittels dreier Gegensatzpaare: er unterscheidet das „neuere" vom „älteren", das „simple" vom „accompagnirten" und das „geistliche" vom „weltlichen" Rezitativ. Das „neuere" Rezitativ ist mit dem ital., das „ältere" mit dem franz.

gleichzusetzen, wobei letzteres das „abgemessne Recitativ" und das „simple Recitativ" und „Accompagnement" einbegreift. Unter dem „geistlichen" Rezitativ führt er den Begriff „mehrstimmiges Recitativ" ein, das er von der Sache her für einen Irrweg hält. Die umfassendste Behandlung der Gattung findet sich in Sulzers *Allgemeiner Theorie* (1774).

V. (1) In Italien, dem Ursprungsland des Rezitativs, erscheinen vergleichbare Unterscheidungen erst ziemlich spät. Tosi (1723), der sich mehr mit der Gesangspraxis als mit der Komp. befaßt, beschreibt die Erfordernisse des Vortrags für die drei Anwendungsbereiche Kirche, Theater und Kammer und prägt hierbei die Ausdrücke RECITATIVO ECCLESIASTICO, TEATRALE und DA CAMERA. Mancini, der gleichfalls Gesangslehrer war (1774), unterscheidet die vertrauten Kategorien des RECITATIVO SEMPLICE und INSTROMENTATO. Trotz dieser Nachweise scheinen RECITATIVO SEMPLICE und OBBLIGATO die gebräuchlicheren Termini gewesen zu sein, was Planelli (1772) und Arteaga (1785) belegen. Die letztgenannten Begriffe werden auch von ital. Wb. des frühen 19. Jh. bevorzugt, wenngleich auch die Bezeichnung accompagnato begegnet (Vissian 1846). (2) Die zunehmende Geringschätzung des einfachen Rezitativs mag zum Aufkommen des abschätzigen Begriffs RECITATIVO SECCO geführt haben, der zunächst freilich nur von Dilettanten nachweislich gebraucht wurde. G. Weber in seiner *Allgemeinen Musiklehre* (1831) ist wohl der erste, der SECCO als Synonym für SEMPLICE einführt. ACCOMPAGNATO und STROMENTATO werden mit OBBLIGATO gleichgesetzt. Weber beschreibt auch einen neuen Typ des sehr schnellen, plappernden Sprechens, das PARLANTE, das er vom RECITATIVO PARLANTE, einer übertrieben sprachähnlichen Spielart des „recitativo semplice" unterscheidet. Mit diesen letzten Definitionen sind wir bei der Terminologie angelangt, die noch bis ins 20. Jh. gebräuchlich ist.

VI. Seit der ersten Hälfte des 17. Jh. wird das Rezitativ auch in der Instrumentalmusik adaptiert. Doch wird es erst seit dem 18. Jh. ausdrücklich von Komponisten in der Partitur als „Rezitativ" bezeichnet und erst seit dem 19. Jh. im Musikschrifttum als INSTRUMENTALES REZITATIV.

Der vorliegende Artikel geht nicht auf die Bezeichnungen *Sprechgesang* und *Sprechstimme* ein, da sie begrifflich nicht in der Tradition des Wortes Rezitativ stehen. Es sollte auch zur Kenntnis genommen werden, daß die Monographie sich als terminologische Studie des Begriffs Rezitativ und seines Wortfeldes versteht. Sie nimmt nicht für sich in Anspruch, eine Geschichte des Rezitativs oder der Ästhetik des Deklamierens in Oper und Musikdrama zu sein oder den Gegenstand der Rezitativtheorie erschöpfend zu behandeln.

I. Das ital. Verb RECITARE wird in mus. Sinne bereits vor dem Aufkommen des eigentlichen Rezitativstils gebraucht. B. Castiglione hält „das Singen zur Viola um zu ‚rezitieren'", das ist das Singen von Dichtung zur Begleitung der Viola da braccio, für äußerst angenehm („gratissimo"):

Il Libro del Cortegiano (entst. 1508; Venedig 1528) II, Cap. 13: il cantare alla viola per recitare; il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole, che è gran meraviglia (ed. B. Maier, Turin ²1964, 209).

Auch G. Zarlino benutzt das Verb recitare im Zusammenhang mit ‚poetischem Vortrag zu mus. Begleitung' und allgemein für die Gesangsart der Griechen:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) II, Cap. 5: Gli antichi Musici nelle lor cantilene recitauano materie, & soggetti molto differenti da quelli, che contengono le canzoni moderne: Imperoche recitauano cose graui, dotte, & composte elegantemente in varij uersi... (65).

Im gleichen Kap. verwendet er später das Verb ‚cantare' für dieselbe Sache: „Cantauano materie Comice, & Tragice..." (ibid.).
Auch V. Galilei verwendet die beiden Worte als austauschbare Begriffe:

Dialogo della musica antica et della moderna (Florenz 1582): Non è credibile, ... che gli antichi musici cantori, costumassero del continouo il compor prima le canzoni loro, & dipoi imparate à mente recitarle... La onde considerata prima molto bene la Poesia, ò Historia, ò Fauola, ò altro ch'ella si fusse; in qual Tuono, & modo, qual'aria piu si conueniua, la cantauano poi alla Cithara (per cosi dire) all'improuiso, & di fantasia (99).

A. Guidotti gebraucht im Vorw. zu seiner Ausg. von E. de' Cavalieris *Rappresentatione di anima, et di corpo nouamente posta in musica per recitar cantando* (Widmung datiert 3. Sept. 1600) das Verb recitare im Hinblick auf die Darstellung durch die berühmte Sopranistin Vittoria Archilei, deren Gesang in einem heute verlorenen mus. Hirtendrama die Zuhörerschaft zu Tränen gerührt habe:

Nella quale [*Disperazione di Fileno*] recitando la signora Vittoria Archilei, la cui eccellenza nella musica à tutti è notissima, mosse merauigliosamente a lacrime... (Faks.-Ausg. Hants 1967).

II. (1) In dem eben genannten Vorw. wird jedoch der Übergang zu einer Terminologie vollzogen, die cantare und recitare in einer signifikant neuen Weise miteinander verbindet. Die Ausführungsanweisungen zu E. de' Cavalieris *Rappresentatione di anima et di corpo* (1600) sind überschrieben: *Auuertimenti per la presente Rappresentatione à chi volesse farlo recitar cantando* und *Auuertimenti particolari per chi cantarà recitando: & per chi suonarà.* Die neue Terminologie der Wortverbindungen RECITAR CANTANDO und CANTAR RECITANDO ist offensichtlich notwendig geworden, weil die Kompos., wie Guidotti in seiner Widmung an Kardinal Aldobrandini sagt, in einem neuen Stil geschrieben sei, der den auf den Bühnen der alten Griechen und Römer praktizierten imitiere:

...alcune singolari e nuoue sue compositioni di Musica, fatte à somiglianza di quello stile, co'l quale si dice, che gli antichi Greci, e Romani nelle scene, e teatri loro soleano à diuersi affetti muouere gli spettatori (Faks.-Ausg. Hants 1967).

Nur wenig später spricht O. Rinuccini in seiner Widmung zur Dichtung *L'Euridice* (4. Okt. 1600) von der vornehmen Art und Weise, die von den alten Griechen und Römern gepflegt und jetzt von J. Peri wiederbelebt worden sei: „sì nobil maniera di recitare...

rinnovata" (zit. nach A. Solerti, *Le origini del melodramma*, Turin 1903, 40). Während G. Caccini seine Vertonung von Rinuccinis Dichtung mit *L'Evridice composta in mvsica in stile rappresentatiuo* betitelt (Widmung v. 20. Dez. 1600), überschreibt J. Peri seine Version bescheiden als *Musiche*, macht sich aber die Mühe, detailliert die Beschaffenheit seiner „nuova maniera di canto" zu beschreiben. In Peris Vorw. zu *Le mvsiche sopra l'Evridice* (Florenz 1601; Widmung v. 6. Febr.) besitzen wir die maßgebende Darstellung des frühen rezitativischen Stils. Peri berichtet, daß er jene Art des „fortlaufenden" Gesangs angestrebt habe, wie sie von den Griechen und Römern in ihren Tragödien praktiziert worden sei: das gewöhnliche Sprechen „überschreitend" und zugleich so sehr die Melodie des Gesangs „unterschreitend", daß sie die „Form eines Mitteldings" angenommen habe:

... stimai, che gli antichi Greci, e Romani (iquali secondo l'openione di molti cantauano su le Scene le Tragedie intere) vsassero vn'armonia, che auanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana ... e considerai, che quella sorte di voce, che dagli Antichi al cantare fu assegnata, la quale essi chiamauano Diastematica (quasi trattenuta, e sospesa) potesse in parte affrettarsi, e prender temperato corso tra i mouimenti del canto sospesi, e lenti, e quegli della fauella spediti, e veloci, & accomodarsi al proposito mio (come l'accomodauano anch'essi, leggendo le Poesie, & i versi Eroici) auuicinandosi all'altra del ragionare, la quale continuata appellauano ... (Faks.-Ausg. New York 1973).

Die hier getroffene Unterscheidung zwischen einer „diastematischen" und einer „kontinuierlichen" Vortragsweise geht auf die zwei Arten der Stimmbewegung (*κίνησις τῆς φωνῆς*) zurück, die erstmals Aristoxenos (*Elementa harmonica* I, 8f.) anführt und die auch Boethius übernimmt, der die beiden griech. Begriffe *συνεχής*, mit der Bedeutung ‚kontinuierlich', und *διαστηματική*, mit der Bedeutung ‚diskret', zitiert. Boethius sprach auch von einer dritten, zwischen dem Sprechen und dem Singen stehenden Art des Vortrags, die beim Rezitieren epischer Dichtung benutzt worden sei:

De inst. musica (um 500) I, 12: His, ut Albinus autumat, additur tertia differentia, quae medias voces possit includere, cum scilicet heroum poema legimus neque continuo cursu, ut prosam, neque suspenso segniorique modo vocis, ut canticum (ed. G. Friedlein, Lpz. 1876, 199).

Die Idee eines Zwischenstils geht möglicherweise auf Aristeides Quintilianus zurück, der erklärt hat, daß man in der fortlaufenden Vortragsweise spreche, in der mittleren Gedichte rezitiere und in der diastematischen oder intervallischen, die unterschiedliche Intervalle und Tondauern kenne, Melodien vortrage:

De musica (3. Jh.) I, 4: *ἡ μὲν οὖν συνεχής ἐστιν ᾗ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ᾗ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἡ κατὰ μέσον τῶν ἁπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιουμένη διαστήματα καὶ μονάς, ἥτις καὶ μελῳδικὴ καλεῖται* (ed. R. P. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 6).

Peri weist auch darauf hin, daß in der ital. Sprache bestimmte Silben derart betont würden, daß auf ihnen eine Harmonie gegründet werden könne, während andere schnell durchlaufen würden bis zur nächsten Silbe, die eine neue Konsonanz tragen könne:

op. cit.: Conobbi parimente nel nostro parlare alcune voci, intonarsi in guisa, che vi si puo fondare armonia, e nel corso della fauella passarsi per altre molte, che non s'intuonano, finchè si ritorni ad altra capace di mouimento di nuoua consonanza.

Er habe den Baß schneller oder langsamer werden lassen, entsprechend den durch den Text ausgedrückten Affekten, schneller bei Freude, langsamer bei Schmerz. Um sich nicht mit den Dissonanzen zu reiben, die zusammen mit den Konsonanzen über ihm durchliefen, werde der Baßton jedoch nur einmal angeschlagen, bis die Stimme eine Silbe erreiche, die in der gewöhnlichen Rede betont zu werden pflege; dann erst bewege sich der Baß zu einem anderen Ton:

op. cit.: ... feci muouere il Basso al tempo di quegli [modi e accenti], hor piu, hor meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false, e tra le buone proporzioni, finchè scorrendo per varie note la voce di chi ragiona, arriuasse a quello, che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via a nuouo concento ...

G. Caccini spricht auch in der Widmung seiner *Euridice* an G. Bardi vom Überbinden der Baßtöne, damit die Dissonanzen nicht das Ohr beleidigten. Er fügt hinzu, daß dieser Art von Gesang eine gewisse „sprezzatura", eine Art Lässigkeit, eigen sei, die ihr Vornehmheit verleihe und sie dem natürlichen Sprechen annähere:

Nella qual maniera di canto ho io vsata vna certa sprezzatura, che io ho stimato, che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural fauella (Faks.-Ausg. Bologna 1976).

*

Exkurs: Castiglione hat in seinem Buch *Il Cortegiano* (entstanden 1508; 1528) den Begriff der „sprezzatura" eingeführt und sie als die Eigenschaft einer der Geziertheit entgegenzusetzenden ungekünstelten Eleganz beschrieben, derer sich der Höfling befleißigen solle:

op. cit. I, Cap. 26: ... per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte, e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi (124).

Caccini erklärt seine Auffassung von der „sprezzatura" im Vorw. zu *Le nuove musiche* (Florenz 1602), wo er sie mit der Befreiung der Stimme vom regulären Taktmaß und von der genauen Beachtung der Notenwerte in Verbindung bringt:

... avvenga che nobile maniera sia così appellata da me quella, che va vsata senza sottoporsi à misura ordinata, facendo molte volte il valor delle note la metà meno secondo i concetti delle parole, onde ne nasce quel canto poi in sprezzatura, che si è detto ... (f. C2'; Faks.-Ausg. New York 1973).

In seinen *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florenz 1614) klärt Caccini die Bedeutung der „sprezzatura" dahingehend ab, daß sie Verzierungen mit durchlaufenden Achtel- und Sechzehntelnoten einschließe:

La sprezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co 'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, co'l quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso e arioso ... (Faks.-Ausg. Florenz 1975).

Caccinis Auffassung des „stile rappresentativo" scheint sich mehr auf die Madrigale und Arien seiner *Nuove musiche* und auf die Monodie im allgemeinen als auf das Rezitativ zu beziehen.

*

M. da Gagliano wendet sich im „Brief" an die Leser seiner *Dafne* (Florenz 1608) gegen jegliche Verwendung von Groppi, Trilli, Passaggi und Esclamazioni und verlangt, auf Verzierungen immer dann zu verzichten, wenn sie der Text nicht erfordere, weil es beim Gesang und besonders beim „recitare" darauf ankomme, daß der Text verstanden werde und dadurch gefallen könne:

Ma dove la favola non lo ricerca, lascisi del tutto ogni ornamento... Procurisi in quella vece di scolpir le sillabe, per fare bene intendere le parole, e questo sia sempre il principal fine del cantore in ogni occasione di canto, massimamente nel recitare, e persuadisi pur ch'il vero diletto cresca dalla intelligenza delle parole (zit. nach: Solerti, *op. cit.* 79).

Indem Gagliano „recitare" als spezielle Kategorie des Gesangs hervorhebt, bekennt er, dem Vorbild Peris zu folgen, „der die kunstvolle Art des ‚recitare cantando' entdeckt" habe:

op. cit.: Allora ritrovò il sig. Jacopo Peri quella artifiziosa maniera di recitare cantando, che tutta Italia ammira (Solerti, *op. cit.* 81).

Noch 1634 verwendet P. Bardi in einem Brief an G. B. Doni den Begriff „stile rappresentativo" und schreibt dessen Erfindung Peri zu:

Costui [Peri] a competenza di Giulio [Caccini] scoperse l'impresa dello stile rappresentativo, e sfuggendo una certa rozzezza e troppa antichità, che si sentiva nelle musiche del Galileo, addolcì insieme con Giulio questo stile, e lo resero atto a muovere raramente gli affetti... (Solerti, *op. cit.* 145).

Caccini hat den Begriff „stile rappresentativo" zuerst im Titel seiner *Euridice* gebraucht. Bardi läßt freilich durchblicken, daß Peri, im Wetteifer mit Caccini, als erster auf diesen Stil gekommen sei. Der Begriff scheint sich auf eine breite Varianz von solistisch-vokalen Vortragsweisen zu beziehen, die unter die Vorstellung einer dramatischen Monodie subsumiert werden können.

(2) Der Begriff STILE RECITATIVO oder ähnliche Formulierungen sind in den ersten Jahrzehnten des 17. Jh. im Umkreis von Florenz und Rom gebräuchlich. Einer der Gründe, die A. Agazzari in seiner Schrift *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto* (Siena 1607) für seine Behandlung der Kunst des Generalbaßspiels anführt, ist die Einführung eines „stile moderno da cantar recitativo". S. Bonini gebraucht den Begriff in den Titeln *Lamento d'Arianna cavato dalla Tragedia del Sign. O. Rinuccini... in istile recitativo* (Venedig 1613) und *Affeti spirituali a due voci parte in istile di Firenze ò recitativo per modo di Dialogo, e parte in istile misto*, op. 7 (Venedig 1615). Die Stücke im „stil di Firenze ò recitativo" stehen dem dramatischen Rezitativ näher als diejenigen, die dem „stil di Firenze misto" zugeordnet werden und die flüssige, leichte Schreibweise Caccinis aufweisen.

Zweifellos hat G. B. Doni dazu beigetragen, den Begriff stile recitativo zu einem stehenden Terminus zu machen. Er gebraucht ihn 1624 in einer „Lezione" im Hause des Kardinals Francesco Barberini über das Thema *Se le Azioni Drammatiche si rappresentavano in Musica in tutto, o in parte*, in der er ihn als einen allgemein gebräuchlichen Begriff einführt: „lo stile, che chiamano Recitativo, cioè rappresentativo". Es war ein Stil, der sich antiker Musik ebensosehr annäherte, wie er sich von der modernen entfernte. Dies geschieht in einer Passage, in der Doni auf den neuen Brauch eingeht, ganze Tragödien und Komödien auf der Bühne im „stile recitativo" oder „rappresentativo" zu singen:

È cosa certa, che essendosi pochi anni sono cominciato ad introdurre le Tragedie, e Comedie cantate, si è insieme introdotto lo stile, che chiamano Recitativo, cioè rappresentativo, e accomodato alla scena, il quale tanto si avvicina al modo dell'antica Musica, quanto si allontana dalla moderna... (*De' trattati di musica di Gio. Battista Doni*, Florenz 1763, 148).

Daß die Komponisten diese Art von Musik tatsächlich auch „stile recitativo" nennen, bezeugt ein Brief von S. d'India an den Herzog von Parma, in dem er die Musik der Oper *La catena d'Adone* seines Rivalen D. Mazzocchi mit dem Argument abzuwerten sucht, daß sie keinen wirklichen rezitativischen Stil aufweise:

...come potea riuscirne essendo tutta piene di canzonette non ui essendo proposito di stile recitatiuo... (S. Reiner, „*Vi sono molt'altre mezz'arie...*", in: *Studies in Music History, Essays for Oliver Strunk*, ed. H. Powers, Princeton 1968, 248).

Auch in seinen späteren Schriften widmet Doni der Erörterung des rezitativischen Stils breiten Raum. In der ersten Fassung des *Trattato della musica scenica* (1633–34) I, Cap. 6–8, skizziert er eine Gesch. der Entwicklung des Stils. Er zeigt, daß nicht jeder Sologesang auf der Bühne im rezitativischen Stil steht. Die Melodien in Cavalieris *Rappresentatione* sind nach Doni bloße „ariette":

...le melodie di costui sono molto differenti da quelle, che oggi s'usano nelle scene, che si fanno in stile recitativo: e quelle non sono altro che ariette con molti artifizj di repetizioni, di echi e simili, che non hanno che far niente con la buona, e vera Musica teatrale... (*De' trattati...*, Appendix, 13).

Doch in den letzten 30 Jahren, fährt Doni fort, sei ein neuer Stil ausgeprägt worden, der der Rezitation darin ähnlich sei, daß die Töne nur wenig gedehnt würden und man dazu neige, auf einigen wenigen Tönen zu verbleiben:

...in maniera, che spesso pare che reciti: il che si fa con allungar poco le note, e trattenersi assai in poche corde; e in somma facendo l'aria assai semplice, e naturale... (ibid. 14).

In Kap. 11 der endgültigen Fassung des *Trattato della musica scenica* (um 1635) beschreibt Doni, was damals allgemein als „stile recitativo" angesehen wurde, obwohl er bezweifelt, daß dieser die ideale Musik für die Bühne sei. Der rezitativische Stil werde auf der Bühne, in der Kirche, in den Betsälen in Form von Dialogen, in der privaten Kammer und anderswo gepflegt, und zwar in einer Art und Weise, die der gewöhnlichen, jedoch affektgeladenen Sprache ähnele und die Verzierungen, Akzente und sogar lange Läufe zulasse, obwohl diese zur Ausdruckskraft nichts beitrügen:

Per stile dunque Recitativo s'intende oggi quella sorte di melodia, che può acconciamente, e con garbo recitarsi, cioè cantarsi da un solo in guisa tale, che le parole s'intendano, o facciasi ciò sul palco delle scene, o nelle Chiese, e Oratorj a

foggia di Dialoghi, o pure nelle Camere private, o altrove; e finalmente con questo nome s'intende ogni sorte di Musica, che si canti da un solo al suono di qualche instrumento, con poco allungamento delle note, e in modo tale, che si avvicini al parlare comune; ma però affetuoso: nel quale stile si riceve ogni sorte di grazie, o accenti, eziandìo i passaggi lunghissimi, non che siano atti ad esprimere gli affetti... (ibid. 29).

(3) Schließlich bemüht sich Doni um größere Genauigkeit und unterscheidet verschiedene Arten des rezitativischen Gesangs, den „speziellen rezitativischen Stil" – STILE SPECIALE RECITATIVO –, den STILE NARRATIVO und den STILE ESPRESSIVO. Der „narrative" Stil werde in langen Botenberichten und ähnlichem gebraucht und verharre großenteils auf dem gleichen Ton im schnellen Tempo wie beim Sprechen, so z. B. in der Passage „Per quel vago boschetto" in Peris *Euridice*. Der „spezielle" rezitativische Stil werde vom rezitierenden Schauspieler auf der Bühne als ein melodischer Zwischenstil praktiziert, der mehr „arioso" als der „narrative" und weniger „pathetisch" als der „expressive" Stil sei. Der durch viele konventionelle Schlußformeln gekennzeichnete „spezielle" rezitativische Stil sei etwas langweilig aber annehmbar in Prologen oder bei der Rezitation von Ottave rime und Helden- oder anderen langen Gedichten. Als Beispiele nennt Doni die üblichen Weisen der Ottave rime und den Prolog „Io che d'alti sospiri" zu Peris *Euridice*. Im *Trattato della musica scenica* hatte er dieses als „proprio recitativo" („eigentliches Rezitativ") (*De' trattati*..., 33) bezeichnet. Der „expressive" rezitativische Stil diene dazu, den Affekten und den natürlichen Akzentuierungen des Pathos Ausdruck zu verleihen, und er besitze zugleich die Fähigkeit, menschliche Leidenschaften zu wecken. Seine wichtigsten Mittel seien Wechsel in Ton, Geschlecht und Rhythmus. Als Beispiel wird Monteverdis *Lamento d'Arianna* zitiert, „die schönste Komposition, die je auf der Bühne zu hören war". Donis Erörterung in den *Annotazioni sopra il Compendio de' generi e de' modi della musica* (Rom 1640) verdient es, in ganzer Länge zitiert zu werden:

...lo stile Monodico, che hoggi s'usa per le scene (dal che s'esclude il Corico, e 'l canzonesco) è di tre sorti: prima il Narrativo suddetto; il quale si chiama così per adoprarsi nelle Narrationi, e lunghi racconti de' Messi, e simile; e si discerne facilmente da gl'altri col trattenersi assai su le stesse corde (i Greci ciò dicono *Μονιοτονὴ*) e quasi sempre su quelle del Tuono fondamentale; e con tempi veloci, e simili a quelli della fauella. Per essempio, dove nell'Euridice si racconta la morte d'Orfeo [recte Euridice] *Per quel vago Boschetto & c.*
Il secondo stile è lo speciale Recitativo, così detto perche propriamente conviene a chi recita musicalmente; come anticamente facevano i Rapsodi, che quanto al rappresentare in scena inpropriamente si dice Recitare; essendo piu tosto un'imitare, ò atteggiare: il che i Latini dicono *Agere*. La qualità della sua melodia è mezzana tra la Narrativa, e l'Espressiva: perche è più ariosa d'amendue; e meno patetica di questa. Si sentono in essa molto spesso alcune desinenze; che seruono come di luoghi topici a i Compositori: e generano qualche tedio negl'vditori; verbi gratia [Notenbsp.]. L'vso suo principale è per i Prologi; dove veramente è più tolerabile che altroue: benche il vero suo luogo è il pulpito e non la scena; perche ottimamente conviene alle Rapsodie, e simili Recitationi col canto di Poemi Heroici; ò sieno di versi d'una sorte continuati, come l'Heroico de gl'Antichi, e 'l verso sciolto de moderni; o di variate sorti, come gl'Idillij; o legati in stanze; come l'Ottava rima; e le canzoni distese; e perciò sotto questo genere si comprendono anco per mio parere molte arie d'ottave, che si cantono per l'Italia. Per saggio di questo stile si potrebbe addure il Prologo dell'Euridice sopradetto. *Io che d'altri sospiri* [recte *Io che d'alti sospir*] & c. La terza sorte è quella che da noi si chiama Espressiva: la qual sola è veramente propria, e conveneuole alla scena: poiche per opinione nostra doverebbonsi l'altre due allontanarsene: la prima come troppo satievole, e da posporsi ad una semplice favella; e la seconda per havere troppo della cantilena, e confarsi meglio co' Poemi di genere misto. Nell'Espressiva dunque si fa professione di bene esprimere gli affetti; & in qualche parte quegl'accenti naturali del parlare patetico: e questa è quella ch' hà grandissima forza ne gl'animi humani: a segno che, quando è accompagnata d'vna vivace attione, e d'vn parlare proportionato al soggetto, marauigliosamente commuoue il riso, il pianto, lo sdegno & c. Qui hanno luogo sopra tutto quelle mutationi di Tuono, di Genere, e di Ritmo, che sono le maggiori ricchezze, e sfoggi della Musica. Essempio ne può dare il lamento d'Arianna; hoggimai noto a tutti, ch'è la più bella compositione che si sia ancor veduta tra le Musiche sceniche, e Teatrali (60–61).

(4) Das Wort RECITATIVO erscheint 1626 als Substantiv in einer Partitur aus dem Umkreis der Barberini in Rom, in D. Mazzocchis *La catena d'Adone*, und zwar in einer Anmerkung zu einer Liste von Arien und Chören. Dort weist Mazzocchi den Leser darauf hin, daß er, um einen Überdruß am Rezitativ zu vermeiden, viele Semi-Arien eingefügt habe, deren Aufzählung er sich erspare. Unter Semi-Arien versteht er offenbar kurze arienähnliche, d. h. melodische Passagen, wie man sie häufiger in strophischen Gesängen vorfindet:

Vi sono molt'altre mezz'Arie sparse per l'Opera, che rompono il tedio del recitatiuo, ma non son qui notate per non tediar chi legge, bastando hauer notate le più conte (zit. nach Reiner, *op. cit.* 241).

Hierin drückt sich eine gewisse Geringschätzung für das einfache Rezitativ aus, wie sie von Doni und P. della Valle, alles Mitglieder des Kreises um Barberini, geteilt wurde. Della Valle betont, daß die Vortrefflichkeit moderner Komponisten sich nicht auf Monodien und den Rezitativstil beschränke und daß die von P. Quagliati im Karneval 1606 komponierte Musik zu seinem *Carro* nicht im einfachen rezitativischen Stil geschrieben, sondern mit zahlreichen Verzierungen ausgeschmückt sei:

Della musica dell'eta nostra (1640): Nè mi dica ... che questa eccellenza de' moderni è solo nelle monodie e nello stile recitativo... E nella musica del mio *Carro* composta dal medesimo Quagliati in camera mia ... ancorchè fosse la maggior parte in modo di rappresentare, non era tuttavia quello stile recitativo semplice e troppo triviale che usano alcuni, e che suol presto venire in fastidio agli uditori; ma ornata e piena di leggiadrie con vaghezza... (ed. Solerti, *op. cit.* 154f.).

Zur Erkenntnis, daß sich der in der Kirche praktizierte Rezitativstil von dem auf der Bühne unterscheide, gelangt man etwas später. Die Verschiedenheit wird erstmals von M. Scacchi in seinem *Breve discorso sopra la musica moderna* (Warschau 1649) klar ausgedrückt. Er unterscheidet zwei Arten des Rezitativs, eine einfache darstellende, die im Theater von Gesten begleitet wird, und eine „zwitterhafte", d. h. ein „Misch-

stil", der mit Passaggi und anderen melodischen Mitteln variiert wird:

... si deue sapere, che lo stile recitatiuo, si distingue in due modi; vno è semplice rappresentatiuo, il quale è quello, che si accompagna col gesto sù Teatri; il secondo si chiama imbastardito; id est stile mischio, il quale và qualche volta rappresentando l'oratione con lo stile recitatiuo, & in vn subito varia con passaggi, e con altra modulatione ... (f. C1f.).

III. Praxis und Terminologie des Rezitativstils finden eine schnellere Verbreitung in Deutschland und England als in den übrigen Ländern.

(1) Im Vorw. zu seinen *Psalmen Davids* (Dresden 1619) vertritt H. Schütz die Ansicht, daß der in Deutschland bislang nahezu unbekannte „stylus recitativus" für Psalmen geeignet sei, wegen der Menge von Wörtern, die hier bei nicht zu schnellem Vortrag deutlich verstanden werden können:

Weil ich auch gegenwertige meine Psalmen in *stylo recitativo*, (welcher biß Dato in Teutschland fast vnbekandt) gestellet/ wie sich dann zu *composition* der Psalmen/ meines erachtens fast keine bessere art schicket/ dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* jmmer fort *recitire*, als gelanget an die jenigen/ welche dieses *modi* keine Wissenschaft haben/ mein freundlich bitten/ sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen/ sondern der gestalt das mittel halten/ damit die Wort von den Sängern verständlich *recitirt* vnd vernommen werden mögen.

Ein Blick auf die Musik zeigt, daß er nicht das Florentiner Rezitativ zu den Psalmen verwendet, sondern einen deklamatorischen Stil, der Tonrepetitionen und sprachähnliche Rhythmen sowohl in den Sologesangspartien als auch in den homorhythmischen mehrstimmigen Sätzen verwendet, der dem Falsobordone nicht unähnlich ist.
A. Banchieri gebraucht in einigen seiner Madrigale einen ähnlichen Stil und nennt ihn „Recitativo". Dies geht aus der Sammlung *Vivezze di Flora e Primavera cantate e recitate e concertate con cinque voci nello spinetto o chittarone*, Venedig 1622, hervor. Das Inhaltsverzeichnis unterscheidet zwischen „madrigali" und „suggetti", und einige der letzteren sind als „concertato" gekennzeichnet, andere als „recitato" und wieder andere als „concertato e recitato". Die als „recitato" gekennzeichneten enthalten homorhythmisch deklamierende Passagen, die entweder von Stimmgruppierungen oder vom ganzen Ensemble ausgeführt werden.
Schütz verwendet eine Adaptation des ital. Solorezitativstils in seinen *Kleinen geistlichen Konzerten* von 1636 und kennzeichnet sie mit „In Stylo Oratorio", wie z. B. im Psalm „Eile, mich, Gott, zu erretten" (SWV 282).
Chr. Bernhard betrachtet „stylus recitativus" oder „oratorius" als gleichbedeutende Termini zu „stylus theatralis". In seiner Klassifikation der Stile, die auf derjenigen von Scacchi beruht, ist der „Stylus theatralis" eine Unterart des „Stylus luxurians", der ein freierer Stil als der „Contrapunctus gravis" oder strenge Stil ist. Im „Stylus theatralis" ist die „Harmonia" oder der Kontrapunkt der „Oratio" oder dem Text untergeordnet, den jene so natürlich wie nur möglich vorträgt, indem die Affekte, die Sprachgeschwindigkeit sowie die Stimmungslage – „niedrig" oder „erhoben" – berücksichtigt werden:

Tract. compos. augmentatus (ca. 1660), Cap. 35: Er wird auch sonst *Stylus recitativus* oder *Oratorius* genannt, weil er eine Rede in der *Music* vorzustellen erfunden worden, und zwar für nicht allzuvielen Jahren. Da er denn /: wie alle andere Sachen :/ in der erst ziemlich rauh gewesen, heutiges Tages aber durch wackere *Ingenia* trefflich *excoliret*, und *expoliret* worden, so daß ich kaum glaube, daß die alten Griechen dieses *Genus Musices* /: worauff sie vornehmlich sich beflißen :/ beßer gehabt haben (ed. J. Müller-Blattau, Kassel 1963, 82f.).

(2) In England wird der ital. Rezitativstil ziemlich früh in die „Masques" übernommen. Ben Jonson berichtet 1640, daß seine am 22. Febr. 1617 in London aufgeführte „Masque" *Lovers made Men* gänzlich „after the Italian manner Stylo recitativo, by Master Nicholas Lanier" gesungen wurde (ed. C. Herford, P. u. E. Simpson, Oxford 1925-52, VII, 454).
J. Evelyn gebraucht 1645 in seinem *Diary* die Ausdrücke „Recitative Music", „recitativo" (Subst.) und „recitative" (Subst.):

(Venedig, Juni 1645): ... we went to the Opera, which are Comedies [& other plays] are represented in Recitative Music by the most excellent Musitians vocal & Instrumental ... (ed. E. S. de Beer, London 1959, 228);
(10. Okt. 1645): She presented me afterwards with 2 Recitativas of hers, both Words and musique (ibid. 240);
(27. Jan. 1685): His singing was after the Venetian Recitative, as masterly as could be (ibid. 706).

Sir W. Davenant kündigt im Jahre 1656 trotz des Theaterverbots durch das Commonwealth die erste engl. Oper an unter dem Titel *The Siege of Rhodes, Made a Representation by the Art of Prospective in Scene, And the Story sung in Recitative Musick*. In einem Bericht über das Projekt hebt J. Aubrey die Tatsache hervor, daß das Stück im „stylo recitativo" (offensichtlich die Ablativform von „stylus recitativus") geschrieben sei:

Brief Lives (1669–96): Being freed from imprisonment, (because playes, scil. Tragedies and Comoedies, were in those Presbyterian times scandalous) he [Davenant] contrives to set-up an Opera *stylo recitativo*, wherein serjeant Maynard and severall citizens were engagers. It began in Rutland-house, in Charter-house-yard; next, (scil. anno ...) at the Cockpitt in Drury-lane, where were acted very well *stylo recitativo, Sir Francis Drake's* ..., and the *Siege of Rhodes* (1st and 2d part). It did affect the eie and eare extremely (ed. A. Clark, Oxford 1898, I, 208).

In seinem Vorw. (1656) berichtet Davenant, daß er sein Stück in engen Grenzen gehalten habe, die durch das langsame Tempo des Rezitativs vorgegeben seien. Die Handlung, so sagt er,

... shrinks to a small narrative here, because we could not convey it by more than seven persons; being constrain'd to prevent the length of *Recitative* Music. (*The Dramatic Works of Sir William D'Avenant*, Edinburgh 1873, III, 234).

Er erklärt, warum er die Metren variiert und den Erfordernissen der Musik angepaßt hat:

... for frequent alterations of measure which cannot be so unpleasant to him that reads as troublesome to him that writes) are necessary to *Recitative* music for variation of airs (ibid. 235).

Der mus. Charakter dieses Rezitativs ist unbekannt, da die Musik von Davenants Opern verlorengegangen ist. Eine gewisse Vorstellung davon vermittelt jedoch die Antwort des Musikers in Davenants *The Playhouse to be Let* (1662) auf die Einwendungen des Schauspielers, der sich über die Vertonung solch simpler Dialoge im „Stilo Recitativo" lustig macht und sagt, es sei dies, wie wenn jemand nach der Uhrzeit frage und der andere ihm singend antworte: „My watch, Sir, is at Pawn, but 'its past Four." Der Musiker erklärt, daß das Rezitativ zu erhabeneren Zeilen gesungen werde, die die Leidenschaften auf den Flügeln der Poesie trügen:

Recitative music is not compos'd/ Of matter so familiar, as may serve/ For every low occasion of discourse/ In Tragedy, the language of the Stage/ Is rais'd above the common dialect;/ Our passions rising with the height of Verse;/ And vocal music adds new wings to all/ The flights of poetry (ibid. IV, 23).

Dies legt nahe, daß der Stil eher expressiv als leicht und oberflächlich war. Allerdings zeigen die frühesten Rezitative, die wir von den „Masques" und den Werken Purcells her kennen, daß die engl. Komponisten weder das ital. noch das franz. Rezitativ sklavisch imitierten. S. Pepys, der das Rezitativ zwar nicht ausdrücklich erwähnt, war davon überzeugt, daß die beste Wortvertonung den Tonfall der Sprache des Liedtextes übernehme:

Diary (7. Apr. 1667): ... I am convinced more and more, that as every nation hath a perticular accent and tone in discourse, so as the tone of one not to agree with or please the other, no more can the fashion of singing to words; for that the better the words are set, the more they take in of the ordinary tone of the country whose language the song speaks (ed. R. Latham u. W. Matthews, Berkeley u. Los Angeles 1974, VIII, 154).

In Übertragung dieses Prinzips speziell auf das Rezitativ fordert J. Addison, daß das Rezitativ, wenn es Leidenschaften ausdrücken solle, dem Ton und Akzent der jeweiligen Nationalsprache folgen müsse:

The Spectator, Nr. 29 (3. April 1711): To go to the Bottom of this Matter, I must observe, that the Tone, or (as the *French* call it) the Accent of every Nation in their ordinary Speech, is altogether different from that of every other People; as we may see even in the *Welsh* and *Scotch*, who border so near upon us. By the Tone or Accent, I do not mean the Pronunciation of each particular Word, but the Sound of the whole Sentence...
For this reason, the Recitative Musick, in every Language, should be as different as the Tone or Accent of each Language; for otherwise, what may properly express a Passion in one Language, will not do it in another. Every one who has been long in *Italy* knows very well, that the Cadences in the *Recitativo* bear a remote Affinity to the Tone of their Voices in ordinary Conversation; or, to speak more properly, as only the Accents of their Language made more Musical and Tuneful (ed., G. Smith, London u. New York 1907, I, 87).

(3) Auffallend spät gelangt der Rezitativstil nach Frankreich. In seiner *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, Escrite à Rome le premier octobre 1639* konnte ihn A. Maugars als in Frankreich unbekannt bezeichnen:

Mais il y a encore une autre sorte de Musique, qui n'est point du tout en usage en France, et qui pour cette raison mérite bien que je vous fasse un récit particulier. Cela s'appelle *stile récitatif*. La meilleure que j'ay entendue, cà esté en l'oratoire Saint-Marcel, où il y a une congrégation des Frères du Saint-Crucifix, composée des plus grands seigneurs de Rome... Chaque chantre représentoit un personnage de l'Histoire [du Vieil Testament] et exprimoit parfaitement bien l'énergie des paroles... Je ne sçaurois louer assez cette Musique Récitative, il faut l'avoir entendue sur les lieux pour bien juger son mérite (ed. E. Thoinan, Paris 1865, 29-30).

Auch Mersenne bemerkt die Abneigung der franz. Komponisten, die „maniere de reciter en Musique les vers sur le theatre" zu übernehmen, und fügt hinzu:

Harmonie universelle II (Paris 1637): ... nos Musiciens sont, ce semble trop timides pour introduire cette maniere de recit en France, quoy qu'ils en soient aussi capables que les Italiens, si quelques-vns les y poussent, qui vueillent la dépence requise en tel sujet (357).

RÉCITATIF muß unterschieden werden von RÉCIT. Letzteres bezeichnete in Frankreich solistisch dargebotene Vokal- oder Instrumentalstücke. A. Furetière definiert es als einen Gesang, der von einer einzelnen, meist hohen Stimme vorgetragen wird:

Dict. universel (Rotterdam 1690): *Recit*, en termes de Musique, se dit de ce qui est chanté par une voix seule, & sur tout par un dessus. Une belle musique doit être entremêlée de *recits* & de choeurs.

In den „Ballets à entrées" haben die Récits erzählenden Charakter und leiten auf der Bühne den Tanz ein; in den „Ballets mélodramatiques" drücken verschiedene Personen ihre Gefühle oder Gedanken aus (T. Gérold, *L'art du chant en France au XVIIe siècle*, Straßburg 1921, 64-65). Komponisten, die Récits für das Ballett schreiben, sind P. Guédron, J.-P. Boësset, G. Bataille und Lully. Die Récits von Guédron folgen im allgemeinen dem Stil des „Air de cour"; sie sind deklamatorisch im Rhythmus, haben eine lockere Akkordbegleitung auf der betonten Zählzeit und ähneln in der Verwendung von Verzierungen etwa der Musik Caccinis, ohne daß gesagt werden könnte, sie stünden im „Style récitatif". Cambert und Lully hingegen sind im Begriff, in ihren Ballet-Récits einen charakteristischen franz. Rezitativstil zu entwikkeln.

Récits waren auch in den großen Motetten von Lully, Delalande, Charpentier und anderen üblich, in denen sie mit Abschnitten für den „petit" und den „grand choeur" kontrastieren. Nur einige dieser Récits sind im rezitativischen Stil geschrieben. Ein Orgelregister, mit dem man gewöhnlicherweise Solo-Récits spielte, wurde selbst „récit" bezeichnet, so z. B. als „récit de cromorne", in G.-G. Nivers' erstem *Livre d'Orgue* von 1665 gefordert, oder als „récit de voix humaine", vorgeschrieben in dessen zweitem *Livre* von 1667. Die Orgel von St.-Louis-des-Invalides in Paris, von A. Thierry 1679-87 erbaut, hatte einen Registerzug, der „Récit" hieß und der Kornett- und Trompetenpfeifen enthielt.

Die franz. Autoren thematisieren bald, daß sich ihr Récitatif vom ital. unterscheidet. Fr. Raguenet, obgleich ein genereller Gegner der franz. Oper, bewertet es als melodiöser und weniger sprachähnlich:

Paralele des Italiens et des François en ce qui regarde la musique et les opéra (Paris 1702): Il est vrai que notre Récitatif est bien

plus beau que celui des Italiens qui est trop simple & trop uni, qui est par tout le même, qui n'est point proprement un chant; car ils ne font, pour ainsi dire, que parler dans leur Récitatif, il n'ya presque point d'inflexion ni de modulation dans ce prétendu chant... (72f.).

S. de Brossard wiederum ignoriert das franz. Rezitativ gänzlich und beschreibt lediglich das Rezitativ der ital. Kantaten und Opern, was aus seiner Bemerkung zu ersehen ist, daß die Rezitative nicht im regulären Takt gesungen würden, obgleich sie so notiert seien:

Dict. de musique (Paris [1703] ²1705): ... l'on a plus d'attention à exprimer la *Passion* qu'à suivre exactement une mesure reglée. Cela n'empêche pas qu'on ne notte ces sortes de Chants en mesure reglée... (92).

(4) In seiner Schrift *L'esprit des beaux-arts* (Paris 1753) nimmt P. Estève die begriffliche Einteilung des franz. Rezitativs in RÉCITATIF SIMPLE und RÉCITATIF MESURÉ vor, die fortan allgemein üblich wurde. Modell des franz. Rezitativs wurde das Rezitativ Lullys, was Rameau für sich in der *Preface* zur Partitur von *Les Indes galantes* indirekt bestätigt:

Les Indes galantes, Balet, reduit a quatre grands concerts (Paris um 1740): Toûjours occupé de la belle déclamation, & du beau tour de Chant qui regnent dans le Récitatif du grand LULLY, je tâche de l'imiter, non en Copiste servile, mais en prenant, comme lui, la belle et simple nature pour Modéle.

Rameau legt seine Auffassung vom Rezitativ im *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) zu einem Zeitpunkt dar, als er noch keine seiner Opern geschrieben hatte. Ihm zufolge sollen die Notenwerte den Akzent der Sprache nachahmen, so daß die Längen auf den betonten Taktteil, und besonders auf die erste Zählzeit fallen und Kadenzen ausschließlich an den Schluß eines Gedankens gesetzt werden:

II, 27: Il y a plus de circonspection à garder dans les Récitatifs que dans les Airs; car, s'il s'agit de narrer ou de reciter quelques histoires, ou autres faits de cette nature, il faut que le Chant imite la parole, de sorte qu'il semble que l'on parle, au lieu de chanter; ainsi les Cadences parfaites ne doivent y être employées qu'aux endroits où le sens se termine... en s'attachant encore à exprimer les syllabes longues du discours par des Nottes d'une valeur convenable, & celles qui sont breves par des Nottes de moindre valeur; de sorte que l'on puisse en entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur, quoique l'on puisse faire passer plusieurs syllabes longues & breves sur des Nottes d'égale valeur, pourvû que l'on fasse entendre les longues dans le premier moment de chaque temps, & surtout, dans le premier temps (162).

Als „Récitatif mesuré" werden Abschnitte im regulären Takt und von mehr ariosem Charakter inmitten des „récitatif simple" bezeichnet (in den Partituren ist es häufig als „Air" gekennzeichnet). Nach Estève steht es der Melodie näher als der Deklamation und wird hervorgerufen durch den Ausdruck eines Gefühls, über das die handelnde Person nachsinnt:

op. cit. II: Les sentiments de joie, de tristesse, de haine et de fureur amènent des réflexions que les musiciens expriment par ce qu'on appelle récitatif mesuré; c'est une sorte d'union du récitatif avec le chant, et qui tient de plus près à la modulation des sons qu'à la déclamation (28-29; ed. P. M. Masson, *L'opéra de Rameau*, Paris 1930, 191).

Fr. W. von Grimm hält 1752 in seiner *Lettre sur Omphale* das Récitatif mesuré besonders geeignet zum Ausdruck heroischer Leidenschaften und zum Vortrag von Maximen: („surtout pour exprimer les grands mouvements et pour débiter les maximes"), doch er wertet es als „au dessous de la dignité tragique" (ed. M. Tourneux, *Correspondance litteraire, philosophique et critique*, Paris 1882, XVI, 295).

J.-Fr. Marmontel sieht in ihm eine reiche Quelle der Abwechslung, Entspannung, des Vergnügens und der Empfindung, und er bemerkt, daß ital. wie franz. Komponisten sich dieses Potential zunutze machten:

Eléments de littérature (Paris 1787), Art. *Récitatif*: ... dans le courant de la déclamation, les Italiens & les françois avoient également senti que toutes les fois que la nature indiqueroit des mouvements plus décidés, des inflexions plus sensibles, il falloit saisir ce moment pour rompre la monotonie du récit ou du dialogue, par un chant plus marqué, qui se détacheroit du Récitatif continu, & qui, saillant & isolé, réveilleroit l'attention de l'oreille, en lui offrant un plaisir nouveau: de là, ces chants phrasés et cadencés que Lulli et les italiens de son temps employoient dans la scène... (VI, 10).

Im Gegensatz dazu sprechen die meisten franz. Autoren zur Zeit des Buffonistenstreits und unmittelbar danach vom „Récitatif" in einer Weise, die sich eher auf die ital. als die franz. Praxis bezieht. Wenn sie das franz. „Récitatif", besonders das „Récitatif simple" beschreiben, geschieht dies in Worten der Mißbilligung.

J.-J. Rousseau gelangt in der *Lettre sur la musique franç.* (1753) zu folgender Definition des Récitatif: eine harmonische Deklamation, bei der alle Veränderungen des Tonfalls durch wohlklingende Intervalle wiedergegeben würden („une déclamation harmonieuse... dont toutes les inflexions se font par intervalles harmoniques"). Da jede Sprache ihre eigene Art der Deklamation habe, habe jede ein anderes Rezitativ; dennoch sei es möglich, die verschiedenen Rezitativformen zu vergleichen und zu entscheiden, welche besser und ihrem Zweck am dienlichsten sei. Das Rezitativ sei notwendig, um den Handlungszusammenhang zu wahren, um die Arien hervortreten zu lassen, die ohne das Rezitativ unausstehlich wären, und um eine Menge von Dingen auszudrücken, die eine liedhafte Musik nicht darstellen könne (*Œuvres complètes*, Paris 1826, Vol. XIV, 55). In dieser *Lettre* legt es Rousseau darauf an zu beweisen, daß die franz. Sprache sich nicht für das Rezitativ und den Gesang eigne, weil ihr Akzent zu einheitlich, zu wenig flexibel, zu leblos sei; das franz. Rezitativ sei überhaupt kein Rezitativ: „le récitatif françois n'est point du récitatif" (ibid. 70).

Rousseaus Vorliebe für die ital. Musik ist auch aus dem im übrigen objektiv gehaltenen Artikel *Récitatif* der *Encycl. ou dict. raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Vol. XIII (Paris 1765) herauszuhören. Er definiert das Récitatif als „une maniere de chant qui approche beaucoup de la parole; c'est proprement une déclamation en musique...". Der Sänger beachte nicht den Takt, da dies die Deklamation verderben würde; er solle nur von der Leidenschaft geleitet werden. Die taktmäßige Fixierung durch den Komponisten biete nur einen ungefähren Anhalt. Die Italiener benutzten nur „la mesure à quatre tems", während die Franzosen ihr Récitatif mit allen Taktarten vermischten („entremêlent leur *récitatif* de toutes sortes de mesures").

Das Rezitativ der Italiener und der Franzosen unterscheide sich ebensosehr wie ihre Musik und ihre Sprachen. Die ital. Sprache sei „douce, flexible & composée de mots faciles à prononcer", sie erlaube eine schnelle Vortragsweise, bei der jeglicher Zierrat unangebracht sei. Die Franzosen hingegen überhäuften ihre Rezitative mit Verzierungen. Ihre Sprache „plus chargée de consonnes, plus âpre, plus difficile à prononcer, demande plus de lenteur, & c'est sur ces sons ralentis qu'ils épuisent les cadences, les accens, les ports-de-voix, même les roulades ... dans nos opéra, les étrangers ne peuvent-ils distinguer ce qui est récitatif, & ce qui est air ... le *récitatif* françois approche plus de chant, & l'italien de la déclamation."

Im Art. *Récitatif* des *Dict. de musique* (Paris 1768) verzichtet Rousseau auf jeden Schein von Objektivität. Er füllt das Gerippe des Art. aus der *Encyclopédie* ebenso mit richtigen Beobachtungen wie auch mit unbegründeten Ansichten und stellt fest, daß die Italiener ihre Rezitative ohne Vorzeichnung der Tonart (*au naturel*) notierten, da in ihnen ständig moduliert werde und gerade hier die kühnsten und gelehrtesten Modulationen und Ausweichungen vorgenommen würden, um den Wechsel der vom Sänger ausgedrückten Gefühle wiederzugeben. Der Baß jedoch solle sich so wenig wie möglich bewegen und nicht die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Ein Rezitativ solle nicht, wie dies in manchen ital. Opern der Fall sei, so lang sein, daß es einem langweilig werde, doch lang genug, um die Arien zu trennen und zur Geltung zu bringen und um das Drama zusammenzuhalten.

Rousseaus *Dict.* bietet separate Art. für das *Récitatif accompagné*, das *Récitatif mesuré* und das *Récitatif obligé*. Das Récitatif accompagné definiert Rousseau als ein von einem Streicherensemble („violons") in lang ausgehaltenen Tönen begleitetes Rezitativ. Wenn es mensuriert sei, entstehe unter Umständen der Eindruck, daß das Accompagnement vom Récitatif begleitet werde: „Quand l'Accompagnement est mesuré, cela force de mesurer aussi le *Récitatif*, lequel alors suit & accompagne en quelque sorte l'Accompagnement."

Das „Récitatif mesuré" hält Rousseau für einen Widerspruch in sich: „Tout *Récitatif* où l'on sent que quelqu'autre Mesure que celle des vers n'est plus Récitatif." Daß es „mesuré" sei, hält er nur dann für brauchbar, wenn das nicht abgemessene Rezitativ des Kontrastes wegen kurz unterbrochen werde, im Falle daß „une réflexion tendre & plaintive prend l'Accent musical & se développe à l'instant par les plus douces inflexions du Chant...".

Das Récitatif obligé versucht Rousseau vom Wort her zu definieren, wobei er bemerkt, daß der Sänger und das Orch. einander „verpflichtet" („obligé") seien und sich gegenseitig beobachten müßten, da der Gesang mit Ritornellen und Instrumentalpartien durchsetzt sei:

op. cit.: Ces passages alternatifs de Récitatif & de Mélodie revêtue de tout l'éclat de l'Orchestre, sont ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la Musique moderne.

Während der Darsteller in der Erregung zögere und seinen Vortrag unterbreche, rede das Orch. für ihn. Die franz. Musik habe es nie verstanden, diese Art von Rezitativ zu verwenden.

In seinem *Dict.* benutzt Rousseau den Terminus récitatif simple nicht, doch er führt ihn anläßlich der Diskussion um Glucks *Alceste* mit der Feststellung ein, daß eine Oper aus Récitatif simple, Récitatif obligé und Airs bestehe. Bei der Definition des Récitatif simple denkt er offensichtlich an die ital. Oper:

Fragments d'observations sur l'Alceste italien de M. le Chevalier Gluck (o.J.): Quand le discours, rapide dans sa marche, doit être simplement débité, c'est le cas de s'y livrer uniquement à l'accent de la déclamation ... en le notant par des intervalles musicaux, en s'attachant fidèlement à la prosodie, au rhythme poétique, et aux inflexions passionées qu'exige le sens du discours. Voilà le récitatif simple, et ce récitatif doit être aussi près de la simple parole qu'il est possible ... (*Œuvres*, ed. cit., Vol. XIII, 139–140).

Wie Rousseau folgt auch Fr. W. Grimm im Art. *Poème lyrique* in der *Encyclopédie* bei der Definition des Rezitativs und seiner Beziehung zur Arie dem Vorbild der ital. Oper. Alle Dialoge zwischen den Personen seien rezitativisch zu setzen: „rien ne serait plus faux que de les voir discuter en chantant, ou dialoguer par couplets, en sorte qu'un couplet devînt la reponse de l'autre." Dabei müsse das Rezitativ den richtigen Tonfall der Sprache mit Hilfe der Intervalle ausdrücklicher und hörbarer als bei der gewöhnlichen Deklamation wiedergeben. Der Komponist solle nicht nur den besonderen Charakter der Deklamation treffen, sondern auch Feinheiten wie Alter, Geschlecht, Herkommen, Rang und Bedeutung der agierenden Personen berücksichtigen (ed. Tourneux, *op. cit.*, XV, 368–69).

Ch.-H. Blainville verteidigt in *L'esprit de l'art musical, ou reflexions sur la musique et ses différentes parties* (Genf 1754) das franz. Rezitativ gegen Rousseaus *Lettre*. Er nennt vier Arten des Rezitativs oder der Deklamation: eine gesprächsartige, eine forensische („du barreau"), eine dramatische und eine musikalische. Von ihnen allen habe die dramatische Deklamation das größte innere Feuer; angeregt durch die Leidenschaften und die dichterische Bildersprache schöpfe sie die Möglichkeiten der Stimme und der Gestik am besten aus; der Darsteller nehme einen heroischen, erhabenen Ton an, der gewichtiger sei als derjenige einer Konversation: „... il est obligé de s'en éloigner par la grandeur & la magnificence d'un discours qui a une cadence & une mesure qu'il doit faire sentir" (49–50). Ähnlich müsse auch die mus. Deklamation einen erhabeneren, gesetzteren Ton anschlagen: „Notre Recitatif, par des intervalles plus lians, plus agréables, tout à fait éloignés du ton du barreau, tient au genre de la déclamation dramatique..." (52).

IV. Die dtsch. Autoren des 18. Jh. kennen die gleichen Arten des Rezitativs wie die franz. und ital., doch bezeichnen sie sie nicht immer mit den gleichen Termini. Die lexikalische Auffassung vom Rezitativ in Deutschland in den ersten Jahrzehnten des 18. Jh. ist aus dem Art. *Recitativo* des WaltherL (Lpz. 1732) ersichtlich. Der ital. Begriff Recitativo und der franz. Recitatif werden dort definiert als:

... eine Sing-Art, welche eben so viel von der *Declamation* als von dem Gesange hat, gleich ob *declamirte* man singend, oder sänge *declamirend*: da man denn folglich mehr beflissen ist die *Affectus* zu *exprimiren*, als nach dem vorgeschriebenen *Tacte* zu singen. Diesem ungeachtet, schreibet man dennoch diese Gesang-Art im richtigen *Tacte* hin; gleichwie man aber Freyheit hat, die Noten der Geltung nach zu verändern, und selbige länger und kürzer zu machen; also ist nöthig, dass die *reciti*rende Stimme über den *G. B.* geschrieben werde, das der *Accompagnateur* dem *Recitanten* nachgeben könne.

E. Neumeister rät im Vorw. zu den *Geistlichen Cantaten* ([2]1704) den Textdichtern von Kirchenkantaten, die Verse kurz zu halten und in Rezitativen hauptsächlich Iamben zu gebrauchen und trochäische und daktylische Verse besonders „affectuösen" Passagen vorzubehalten:

Soll ichs kürzlich aussprechen, so sieht eine *Cantata* nicht anders aus, als ein Stück aus einer *Opera*, von *Stylo Recitativo* und *Arien* zusammen gesetzt. Wer nun weiß was zu beyden erfordert wird, dem wird solch *Genus Carminum* zur ausarbeitung nicht schwer fallen. Jedoch auch, den Anfängern in der Poesie zu Dienste, von beyden etwas zuberühren, so nimmt man zum *Recitativ* Jambische Verse. Je kürtzer aber, je angenehmer, und je bequemer sie zu *componiren* sind. Wie wohl auch in einem *affectuosen Periodo* dann und wann ein oder ein paar Trochäische, wie nicht weniger Dactilische sich gar artig und nachdrücklich mit einschieben lassen (DDT LIII/LIV, S. LXXVI).

Er fügt hinzu, der Vers solle einen gefälligen Fluß haben, wobei Endreime, Lang- und Kurzzeilen, männliche und weibliche Reime zwanglos gemischt würden.

J. Mattheson übernimmt wie üblich eklektisch die fremdsprachliche Terminologie. In seiner Klassifizierung der „Schreibarten" weist er die gesamte Theatermusik dem Madrigalstil zu: „Ja die Opern selbst sind lauter historische Madrigale" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, I, Kap. 10, § 51, 78). Ein *Arioso*, *Obligato* oder ein im abgemessenen Takt gesungenes franz. Rezitativ sei im Grunde ein Madrigal. Allein die Italiener hätten die mensurierte Form aufgegeben oder sie in der geistlichen Musik durch „Accompagnemens" (ibid. § 53, 78) ersetzt. Bei der Behandlung der „Gattungen der Melodien" unterscheidet Mattheson das Recitativo OHNE UND MIT INSTRUMENTALEM ACCOMPAGNEMENT, „ohne und mit Instrumenten: in letzten Fall heisst er, [*der* Recitativo] Vorzugs-Weise, ein *Accompagnement*, eine Begleitung" (ibid. II, Kap. 13, § 21, 213). Mattheson betont die Freiheit der Modulation und die Befreiung von der Bindung an eine Tonart und ein strenges Taktmaß:

Diese Art zu singen hat, wie bekannt, die Freiheit, dass sie sich ziemlich nach der gemeinen Ausrede richtet, und mit allerhand Ton-Arten ungebunden spielet, darin herum wandert, anfängt oder schliesset, wie und wo sichs am besten schickt. Der Recitativ hat wol einen Tact; braucht ihn aber nicht: d. i. der Sänger darff sich nicht daran binden (loc. cit.).

Beim „Accompagnement" jedoch seien die „Zeitmaasse" etwas mehr zu beachten, um die Ausführenden zusammenzuhalten, ohne daß dies beim Singen bemerkt werden solle. So viel, meint Mattheson, sei zum franz. und zum dtsch. Rezitativ zu sagen, das auf dem ital. basiere.

Nach Mattheson benutzten die Franzosen in ihrem „Récit" entsprechend der Abfolge der Versfüße eine „Tactart" nach der anderen, in der Absicht, der natürlichen Aussprache näher zu kommen. Dies sei jedoch eine Illusion, denn sie

... machen sothanen Gesang nur desto gezwungener und unvernehmlicher, weil sie in ihrer Sprache fast gar keine Länge oder Kürze der Sylben, auf eine kunstmässige Art, beobachten; daher sie desto weniger nöthig hätten, ihren *Recit* nach dem Tact, oder vielmehr nach allerhand Täcten und deren genauer Führung abzusingen (ibid. II, Kap. 13, § 23, 213-14).

Mattheson zählt zehn Eigenschaften eines guten Rezitativs auf, darunter Natürlichkeit, Einhaltung des „Affects", Rücksicht auf Gliederung und Akzentuierung des Textes, Verzicht auf Melismen und Wiederholungen und eine eher zufällig erscheinende Veränderung in den „Gängen und Fällen der Klänge ..., absonderlich im Baß" (ibid., § 24, 214).

Im Gegensatz zu Mattheson, der das Rezitativ fast gänzlich dem Madrigalstil zuordnet, charakterisiert J. A. Scheibe jegliche nach-madrigalische Musik als „recitativisch": „Seit dem Verfalle des Madrigals, ist unsere ganze Musik recitativisch geworden..." (*Abh. vom Recitativ*, in: *Critischer Musikus*, Lpz. 1745, 733). Er will dies natürlich nicht buchstäblich verstanden wissen, sondern, wie er ausführt, eher in dem Sinne, daß die Musik seither natürlicher geworden sei und Gefühle auf „ungekünstelte" Weise ausdrücke. Scheibe zitiert Addison, um seine Ansicht zu untermauern, daß jede Sprache ihren eigenen Klang und Akzent habe, was auch in Musik umgesetzt und hier „noch stärker ausgedrücket" werden könne (ibid. 739). Das Rezitativ habe kaum etwas mit der Melodie zu tun und könne nicht als Gesang bezeichnet werden, sondern sei „eine singende Rede". Es hänge nicht so sehr von der mus. Erfindung als von „der nachdrücklichen und genauesten Nachahmung der Rede des Menschen" ab (ibid. 744). Wie Mattheson unterscheidet auch Scheibe zwei Arten des Rezitativs, nämlich das nur vom Generalbaß begleitete sowie das von noch anderen Instrumenten begleitete. Das letztere unterteilt er in zwei weitere Arten, in eine, bei der „die Instrumente ganz gelinde, und ohne hervorzuragen, die Singestimme begleiten", und in eine andere, bei der „die Instrumente zwischen der recitativischen Rede dann und wann auf eine nachdrückliche Art hervorragen" (ibid.). Scheibe erwähnt beiläufig, daß die letzte Art des Rezitativs „ACCOMPAGNEMENT" genannt werde. Er betont die Wichtigkeit, beim generalbaßbegleiteten Rezitativ nicht an einer Tonart festzuhalten, sondern stetig Abwechslung und, wenn der Text es verlange, auch seltene Modulationen und harmonische Gänge zu suchen. Gleiches gelte auch für das Rezitativ mit leiser, ausgehaltener Instrumentalbegleitung, bei dem der Komponist zusätzlich die Regeln der Stimmführung und die richtige Auflösung der Dissonanzen zu beachten habe. Vom kunstvolleren „Accompagnement" sagt er:

op. cit.: Weil in verschiedenen und sehr oft in allen Arten von Singesachen, sie mögen nun dramatisch seyn, oder nicht, starke, feurige und heftige, oder auch ausserordentlich bewegliche Stellen, vorkommen, in welchen die sin-

genden Personen durch den Nachdruck der Worte gleichsam in Entzückung gerathen... (748).

Hier sei der Ort für unerwartete Modulationen und Wechsel des Tongeschlechts, für fremde und enharmonische Intervalle. Diese Art des Rezitativs eigne sich am besten für Kammerkantaten, dramatische Stücke und Oratorien.

*

Exkurs: G. H. Stölzel hat eine umfassende *Abh. vom Recitativ* im Ms. hinterlassen (jetzt in der Ges. der Musikfreunde, Wien), die W. Steger 1962 in seiner Heidelberger Diss. *G. H. Stölzels „Abh. vom Recitativ"* veröff. hat. Das zwischen 1739 und 1749 geschriebene Werk basiert auf einer beachtlichen Literaturkenntnis von Aristides Quintilianus bis zu J. Mattheson. Besonders bemerkenswert ist die ausführliche Behandlung des Versmaßes, der Interpunktion und anderer rhetorischer Aspekte des Rezitativs. Zu den hierfür verwendeten Quellen gehören Menantes' (C. F. Hunold) *Die allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen* (Hbg 1707) und Chr. Bernhards hs. Kontrapunkttraktat. Die verwendete Terminologie ist die uns aus Matthesons Schriften geläufige. Stölzels Abh. war L. Mizler und E. L. Gerber bekannt. Zu der von L. Albrecht auf Anregung Fr. W. Marpurgs ins Auge gefaßten Veröff. kam es nicht.

*

Mehr als seine Vorgänger ist Fr. W. Marpurg in seinem *Unterricht vom Recitativ* (in den *Kritischen Briefen über die Tonkunst*, XCVII. Brief, Bln 12. Juni 1762, 253-360) bestrebt, die verschiedenen Arten des Rezitativs terminologisch zu erfassen. Er schlägt drei Klassifikationsebenen vor: das „neuere" und „ältere", das „simple" und „accompagnirte" sowie das „geistliche" und „weltliche" Rezitativ. Das „neuere" Rezitativ, das auch das italienische genannt werde, stehe durchgängig im 4/4-Takt, während das „ältere", auch das „französische" genannte, jeden Augenblick die Taktart wechsle. Ein „abgemessenes Recitativ" (Récitatif mesuré) sei kein wirkliches Rezitativ und werde daher besser „Arioso", „Cantabile" oder „Obligato" genannt. Das nur vom Generalbaß begleitete werde als „simples Recitativ" bezeichnet; wenn Geigen hinzukämen, spreche man gewöhnlich von der „Begleitung" oder vom „Accompagnement". Die „weltliche" Form könne in das „theatralische" und das „Kammerrecitativ" unterteilt werden. Im theatralischen Rezitativ, das vom Sänger auswendig vorgetragen werde, würden enharmonische Ausweichungen vermieden, während man sich beim vom Blatt gesungenen Kammerrezitativ bei affektgeladenen Textstellen von der Diatonik lösen dürfe. Das „geistliche" oder „Kirchenrecitativ" kenne eine ähnliche Freiheit der Modulation wie das Kammerrezitativ, doch stehe es in einem erhabeneren Stil und sei von begleiteten Rezitativen und Ariosi durchsetzt. Die letzte Kategorie, das „mehrstimmige Recitativ", sei nur in dtsch. Kirchen gebräuchlich und „gehöret unter die Missbräuche der recitavischen Schreibart".

Die ausführlichste und didaktisch beste der veröff. Abh. über das Rezitativ im Deutschland des 18. Jh. ist der mit Bsp. aus den Werken Grauns reich illustrierte Art. *Recitativ* in J. G. Sulzers *Allg. Theorie d. Schönen Künste* (Lpz. 1774), an der neben Sulzer auch Kirnberger mitgewirkt hat. Das *Recitativ* wird definiert als:

...eine Art des leidenschaftlichen Vortrages der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesang, und der gemeinen Declamation das Mittel hält; sie geschieht wie der Gesang in bestimmten zu einer Tonleiter gehörigen Tönen, aber ohne genaue Beobachtung alles Metrischen und Rhythmischen des eigentlichen Gesanges (II, 942).

Der Art. wiederholt viele der bereits bekannten Charakteristika, fügt jedoch einige wichtige Einzelheiten hinzu. In einem Rezitativ würden Noten gleichen Werts nicht gleichmäßig gesungen: „... nicht selten wird eine Viertelnote geschwinder, als eine andere verlassen" (943). Der Vers sei, im Gegensatz zu dem der Arie, frei, manchmal lang, manchmal kurz und habe kein einheitliches Versmaß. Die Gefühle wechselten plötzlich und seien nicht so stabil wie im Arientext, doch komme der Rezitativtext nicht ganz ohne die von der Musik geforderte Emotionalität aus. Andererseits könnten die tiefsten Gefühle wie Zorn, Verzweiflung, Schmerz, Freude und Bewunderung, wenn sie extrem seien, in einer Arie nicht auf natürliche Weise ausgedrückt werden, sondern eigneten sich besser für das Rezitativ.

In dem Art. werden 15 Kriterien für ein vollkommenes Rezitativ angeführt: 1) kein „gleichförmiger melodischer Rhythmus"; 2) kein Hauptton; Modulationen sind nicht regulär; 3) keine Melismen; 4) jede Silbe hat ihre eigene Note; 5) betonte Silben fallen auf „gute Taktheile"; 6) Bewegung und Tempo der Äußerung sollen der Sprache nachgeahmt werden; 7) das Heben und Senken der Stimme soll die Zunahme und Abnahme des Gefühls widerspiegeln; 8) eine Phrase darf nicht durch Pausen unterbrochen werden; 9) der Baß kann kadenzieren, auch wenn die Sprache dies nicht erfordert; 10) virtuose Verzierungen sollen auf dem Zentralwort und nicht auf der Schlußsilbe ausgeführt werden; 11) die Harmonik soll dem Ausdruck des Textes entsprechen und kann von den angenehmsten Konsonanzen bis zu den widrigsten Dissonanzen reichen; 12) piano und forte und Abstufungen zwischen ihnen sollen sich am Text ausrichten; 13) „zärtliche, besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feyerliche Pathetische ... müssen ... Arioso gesetzt werden"; 14) eine mensurierte Bewegung kann vorgeschrieben werden für eine Passage, die eine Deklamationsweise zwischen allgemeinem Rezitativ und Arioso verlangt; 15) an Stellen, wo der Affekt durchbrochen wird oder wo kein fester grammatikalischer Aufbau vorliegt, ist das sogenannte *Accompagnement* angebracht, bei dem die Instrumente die Stimme unterbrechen.

Die erschöpfende Abhandlung in Sulzers Enzykl. wurde eine Quelle für andere Lexikographen, besonders für H. Chr. Koch, dessen Art. in seinem *Mus. Lexicon* (Ffm. 1802) zugleich eine Zusammenfassung und einen Kommentar von Sulzers Ausführungen darstellt.

V. (1) Unterscheidungen zwischen den verschiedenen Stilen des Rezitativs werden zu dieser Zeit auch bei ital. Autoren üblich. So schlägt P. Fr. Tosi in seinen *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (Bologna

1723, übers. v. J. Fr. Agricola als *Anleitung zur Singekunst*, Bln 1757, und von J. E. Galliard als *Observations on the florid song*, London 1742) die Unterscheidung in RECITATIVO ECCLESIASTICO, TEATRALE und DA CAMERA (Kirchen-, Theater- und Kammerrezitativ) vor. Seine Definitionen lassen die Sicht des Sängers erkennen. Das Kirchenrezitativ solle sich einer dezenten vornehmen Art befleißigen, wobei als Verzierungen nur „Messa di voce" und „Appoggiature" erlaubt werden:

Il primo essendo Ecclesiastico è di ragione, che si canti adattato alla Santità del luogo, che non ammette scherzi vaghi di stile indecente, ma richiede qualche messa di voce, molte Appoggiature, & una continua nobilità sostenuta (41).

Bezüglich der Einhaltung des Taktes sei dem Sänger beim Kirchenrezitativ, besonders bei Kadenzen, einige Freiheit gestattet.
Das Theaterrezitativ solle von einer natürlichen Art der Nachahmung geprägt sein. Es sei nicht zu trennen von den Gesten des Sängers, der sich mit der Würde eines Fürsten oder seiner Gesprächspartner äußern müsse:

Il secondo è Teatrale, che per essere inseparabilmente accompagnato dall'azione del cantante obliga il Maestro d'istruir lo Scolaro d'una certa imitazione naturale, che non può esser bella se non è rappresentata con quel decoro col quale parlano i Principi, e quegli che a Principi sanno parlare (41).

Das Kammerrezitativ gebe den heftigsten Gefühlen Raum und fordere, daß der Sänger sie glaubhaft darstelle:

... chiamasi Recitativo da Camera. Questo esige e quasi sempre un particolar artifizio a cagion delle parole, le quali essendo dirette (poco men che tutte) allo sfogo delle passioni più violenti dell'animo, impegnano l'Istruttore di far imparare al suo Allievo quel vivo interesse, che arriva a far credere, che un Cantore le sente (41-42).

Allgemein gibt Tosi den Rat, daß dort, wo die Leidenschaften sprächen, Triller und üppiges Passagenwerk schweigen sollten:

... dove parla la passione, i Trilli, e i Passaggi devon tacere, lasciando che la sola forza d'una bella espressiva persuada col Canto (42).

G. Mancini, der selbst Gesangslehrer am kaiserlichen Hof in Wien war, erwähnt zwar die Kritik Tosis, daß einige Sänger das Bühnenrezitativ nicht anders ausführten als das Kirchen- oder Kammerrezitativ, doch ignoriert er eben diese Unterscheidung bei der eigenen Einteilung des Rezitativs in die zwei Arten des RECITATIVO SEMPLICE und INSTROMENTATO. Das „Semplice" werde nur vom Baß begleitet; seine Töne lägen innerhalb der natürlichen Lage der Stimme und ahmten die natürliche Sprache, ihr Satzgefüge und ihre Interpunktion nach, während die verschiedenen Tonarten den wechselnden Empfindungsgehalt des Textes widerspiegelten:

Riflessioni pratiche sul canto figurato ([Wien 1774] [2]Mailand 1777): Semplice chiamasi quello, che viene accompagnato dal solo Basso... è naturalissimo, poichè le note semplici che lo compongono, non solo vengono situate nelle corde naturali di ciascheduna voce, ma segnate si scorgono, ed in tal maniera ricompartite, che perfettamente imitano un discorso naturale, sicchè si può distinguere a parte a parte ogni periodo, e si possono far marcare i punti interrogativi, ammirativi e fermi (236).

Das „Instromentato" trage seine Bezeichnung aufgrund der Begleitung durch das Orchester; in der Führung der Vokalstimme unterscheide es sich vom „Semplice" nicht. Das Orchester spiele, wenn der Sänger schweige, oder folge ihm und verleihe seiner Aussage Nachdruck. Sänger und Orchester hielten sich streng an den Takt:

op. cit.: L'altro recitativo nominasi *instromentato*, perchè richiede l'accompagnamento dell'orchestra. La sua cantilena non è punto differente da quella del *semplice*... vi si aggiunge solo all'*instromentato* l'accompagnamento dell'orchestra, acciò questa possa agire dove l'attore è costretto di fare scena muta: e così lo seguita dappertutto, ancorchè l'attore parli, per dare maggior risalto ed abbellimento a quanto dice. Si costuma pure, per non interrompere il sentimento e la forza dell'expressione, d'obbligare la voce e l'orchestra ad eseguire a rigor di tempo (237).

Trotz dieses Belegs scheinen die Termini RECITATIVO SEMPLICE und OBBLIGATO gebräuchlicher gewesen zu sein. Letzteres wird von dem etwas früher als Mancini schreibenden A. Planelli für das instrumental begleitete Rezitativ bevorzugt. Der Autor bestätigt gleichzeitig die immer kunstvoller werdenden orchestralen Einlagen und die Eignung der Gattung für innere Monologe, bei denen der Akteur mehr schweige als spreche:

Dell'opera in musica (Neapel 1772):... il Recitativo Obbligato conviene a un personaggio pensoso: perciocchè quando alcuna grave circostanza ci metta in pensiero, noi sogliamo di tempo in tempo interrompere il nostro silenzio, con profferire per distrazione qualche parola, quasi parlassimo con altrui. Questo è a maraviglia espresso dal Recitativo Obbligato, il quale dopo aver fatto dire parole all'Attore, lo fa tornare al silenzio, e alla considerazione delle attuali sue circostanze; sostituendo alla di lui voce il suono degli strumenti. Per questa ragione una tale spezie di Recitativo è propria del Soliloquio... (142-143).

S. Arteaga (*Le rivoluzioni del teatro mus. ital. dalla sua origine fino al presente*, [Bologna 1783-1788] [2]Venedig 1785) spricht gleichfalls vom „Recitativo semplice" und vom „Recitativo obbligato", als seien beide Termini inzwischen eingebürgert (II, 280-285). Er beklagt, daß moderne Komponisten das Rezitativ vernachlässigten, daß sie zu vieles der Entscheidung des Sängers überließen und es versäumten, die Kunst der dramatischen Deklamation zu beobachten und nachzuahmen, die, wie er zugibt, in Italien schwach ausgebildet sei. Calzabigi, berichtet er, habe Gluck kein Gedicht übersandt, ohne es vorher im stillen deklamiert und die hervorzuhebenden Töne im Manuskript gekennzeichnet zu haben: „... segnati colla penna nel manoscritto i tuoni, che meritavano d'essere rilevati" (ibid. 281). Um die Nachteile des „Recitativo semplice" auszugleichen, habe Gluck eine leichte Violinenbegleitung vorgeschrieben: „... per ovviare agl'inconvenienti testè accennati del recitativo semplice, ha usato nel Paride, nell'Orfeo, e nell'Alceste d'un piccolo accompagnamento di violini, con cui si vestono a così dire, tutte le parole" (ibid. 282). Dieses Verfahren könne in den Händen mittelmäßiger Komponisten zu einem „Recitativo semplice" führen, das sich allzusehr dem „obbligato" annä-

here: „... d'avvicinar troppo il recitativo semplice all'obbligato, e di togliere il chiaroscuro e le mezze tinte necessarie nell'armonia dal paro che nella pittura..." (ibid.). Das „Recitativo obbligato" wiederum solle ein Zwischending zwischen gewöhnlicher Deklamation und Melodie sein, doch träfen die Komponisten nur selten den richtigen Ton:

op. cit.: ... rare volte si conserva in essi il vero loro carattere, ch'è quello d'essere una cosa di mezzo tra il tuono della declamazione ordinaria e quello della melodia. Rare volte s'imita dai maestri il naturale andamento della voce, e la lentezza o velocità, ch'esigerebbe l'indole del discorso (283).

J.-B.-A. Suard, der unter dem Pseudonym „L'Anonyme de Vaugirard" schrieb, verteidigte Glucks Kompositionsweise gegen den Vorwurf von J.-Fr. de la Harpe, Gluck habe eine „déclamation notée" durch einen „chant mesuré" ersetzt. Suard erwiderte, Gluck habe damit versucht, das fade und eintönige Rezitativ zu verbannen und es fast durchweg durch einen taktmäßigen Gesang zu ersetzen:

Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le Chevalier Gluck (ed. G. Michel Leblond, Neapel u. Paris 1781): Il vous reproche enfin de substituer *une déclamation notée au chant mesuré*, à vous, Monsieur, qui vous êtes attaché surtout à bannir le plus qu'il est possible ce récitatif insipide & monotône qui glace & appésantit tout le Dialogue des Opéras, tant Italiens que Francois [sic], pour y substituer partout le chant mesuré... (295).

Suard lenkt die Aufmerksamkeit auch auf eine andere Neuerung Glucks, einen Rezitativtyp, in dem die eigentliche mus. Substanz dem Orchester anvertraut ist, während das Rezitativ eine nebensächliche Zutat darstellt. Suard beklagt, de la Harpe habe nicht bemerkt, daß in dem Monolog „Plus j'observe ces lieux" aus der Oper *Armide* der Orchesterpart die Hauptrolle spiele, während das Rezitativ eine untergeordnete Rolle einnehme, indem es meist den Orchestersatz begleite:

op. cit.: ... la symphonie qu'exécute l'Orchestre est le sujet principal, forme le véritable chant, & *n'accompagne rien*; que c'est un tableau complet qui a tout son effet indépendamment du chant de la voix, & que lorsque la voix vient s'y mêler, ce récitatif n'est qu'un accessoire, une partie subordonée, qui seroit plutôt l'accompagnement de la symphonie, que celle-ci n'est l'accompagnement du récitatif (291).

Es sind dies einige Hinweise, daß wenigstens in Frankreich die starren Grenzen zwischen den verschiedenen Arten des Rezitativs durch den Einfluß Glucks sich allmählich auflösen, so daß es in der Tat fortan nicht mehr immer möglich ist, die mehr sanglichen Stile oder den „Chant mesuré" vom „Récitatif obligé" zu unterscheiden, insbesondere wegen der Abschaffung der Begleitung durch ein Tasteninstrument.

(2) Die zunehmende Geringschätzung des einfachen Rezitativs mag zum Aufkommen des abschätzigen Begriffs Recitativo secco geführt haben. Der Musikkritiker C. Fr. Cramer beklagt anläßlich der Besprechung einer Rezension von Salieris *Les Danaïdes* (1784), in der Glucks reiche Verwendung des einfachen Rezitativs begrüßt wird, die Popularität des „infamen *Recitativo secco*" bei deutschen Komponisten. Er lobt G. Benda und J. A. P. Schulz wegen ihrer erleuchteten Sicht der Sache und wegen ihrer Unterstützung Glucks, während er J. N. Forkel und J. Fr. Agricola schmäht, sie würden in dieser Frage im dunkeln bleiben (*Ueber die Danaiden v. Salieri. Aus verschiednen Stücken des Mercure de France*, Magazin der Musik II, 1, 1785, 450; zit. in Th. Bauman, *Benda, the Germans, and Simple Recitative*, JAMS XXXIV, 1981, 126).

Goethe gebraucht den Terminus „trockenes Rezitativ" etwa zur gleichen Zeit in einem Brief vom 25. April 1785 aus Weimar an den Komponisten Ph. Chr. Kayser in Frankfurt. Er schreibt, daß er in den Rezitativen von *Scherz, List und Rache*, das Kayser vertonen sollte, Reime weder gesucht noch vermieden habe, während er Reime in einen Dialog eingeführt habe, der zu einer Arie führe. Doch blieben die Verse Rezitative, „der Componist mag sie nachher trocken oder begleitet ausführen" (*Gedenkausgabe*, hg. v. E. Beutler, Bd. XVIII: *Briefe u. Gespräche*, Zürich 1951, 846; zit. in Bauman, *op. cit.*, 128). Es ist bezeichnend, daß sowohl Cramer als auch Goethe Musikliebhaber waren und beide einen Ausdruck gebrauchen, der wohl allgemein verwendet wurde, jedoch als Terminus technicus nicht akzeptiert war.

In ital. Wb. des frühen 19. Jh. werden gleichfalls die Begriffe „semplice" und „obbligato" bevorzugt. P. Gianelli (*Diz. della musica sacra e profana*, 3 Bde, Venedig 1801) kennt die beiden Arten des „Recitativo semplice" und des „Recitativo obbligato"; ihm schließt sich P. Lichtenthal (*Diz. e bibliografia della musica*, 4 Bde, Mailand 1826) an. M. Vissian (*Diz. della musica*, Mailand 1846) unterscheidet zwischen dem „Recitativo accompagnato dal basso e dal piano" und dem „Recitativo obbligato".

Der Begriff Recitativo secco erfährt eine gewisse lexikographische Absegnung in G. Webers *Allg. Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer u. Lernende* (Dritte, neu überarbeitete Aufl., Mainz, Paris u. Antwerpen 1831), die ein *Alphabetisches Inhalts-Register zur Allg. Musiklehre nebst einer Erklärung d. in Musicalien vorkommenden ital. Kunstausdrücke* enthält (dieser wörterbuchartige Anh. fehlt in der 1. Ausg. v. 1822). Im Art. *Recitativo, Recitativ* führt er das Wort secco als Synonym für semplice ein, so als wäre deren Gleichsetzung allgemein gebräuchlich; ebenso behandelt er die Wörter accompagnato und stromentato als Synonyme für obbligato:

Das blos mit einem bezifferten Basse, oder auch sonst blos einfach angeschlagenen Accorden begleitete wird Recitativo semplice oder auch secco, einfaches trochenes Recitativ genannt, und in dessen Gegensätze heisst das mehr instrumentirte, in welchem auch wohl einzelne rhythmisch-melodische Zwischensätzen vorkommen *Recitativo stromentato, cogli stromenti*, oder *obbligato*, (d. h. wo der Gesang mit obligaten Instrumentalsätzen begleitet wird,) – oder *Recitativo accompagnato*, Recitativ mit Begleitung – zuweilen auch kurzweg *Accompagnamento* (CLXXXI).

Weber behandelt in einem gesonderten Art. den Ausdruck Parlante, der, wie er zeigt, nicht lediglich ein Bezeichnungsfragment von Recitativo parlante sei, das gewissermaßen die Mitte zwischen Sprechen und Singen einnehme. Beim „Parlante" handle es sich vielmehr um ein sehr schnelles, plapperndes

Sprechen, das aber nicht mit dem „Recitativo secco" gleichzusetzen sei:

Parlante, Sprechend, plaudernd, nennt man den Gesang alsdann, wenn er sehr viele Wörter auszusprechen hat, und etwa aus vielen kurzen Noten besteht, auf deren jede eine Sylbe fällt – Auch wird überhaupt derjenige Gesangvortrag also genannt, welcher, statt den Klang der Stimme als solchen vorzüglich geltend zu machen, vielmehr gewissermaßen die Mitte hält zwischen Sprechen und Singen; – daher der Ausdruck *Recitativo parlante* (CLXXVII).

Eine getreue Übers. dieses Art. von J. F. Warner findet sich in der amerikan. Ausg. mit dem Titel *General Music Teacher: Adapted to Self-Instruction both for Teachers and Learners* (Boston 1841).

Bevor noch die Übers. von Webers Definition erschienen ist, hatte W. S. Porter in *The Mus. Cyclopedia of the Principles of Music Considered as a Science and an Art* (Boston 1834) separate Stichworte für *Recitativo Instrumentato* und *Recitativo secco* eingeführt. Die Schreibweise von „Instrumentato" läßt vermuten, daß Porter das Wort nicht von Weber übernommen, sondern dem allg. Sprachgebrauch der Oper entlehnt hat. Im übergeordneten Stichwort *Recitative* jedoch unterteilt Porter den Stil in das „simple recitative", das nur vom Baß oder einfachen Akkorden begleitet wird („accompanied only by a base or the simple chords"), das „accompanied recitative", bei dem verschiedene Instrumente benutzt werden, und das „measured recitative", von dem er sagt:

... introduced into the middle of the simple recitative, to mark some particular passage and reinforce the expression, in which some wind instrument as the horn is used, [this measured recitative] produces a good effect (328).

A. B. Marx reflektiert eine ähnliche Unterteilung von zwei Arten des Rezitativs aufgrund ihrer Begleitung: das „Recitativo secco", das er mit „einfachem Rezitativ" übersetzt, und das „Recitativo accompagnato", das „begleitete Rezitativ", doch erwähnt er zusätzlich eine Unterart des letzteren, das er „recitativo a tempo" oder „taktmäßiges Rezitativ" nennt:

Die Lehre von der mus. Kompos., III. Theil (Lpz. 1845): ... so versteht sich von selbst, dass der Gesang selbst sich mehr oder weniger genau dem Taktmaass der Begleitung anschmiegen muss; diese Weise des Rezitativs heisst taktmässiges Rezitativ (*recitativo a tempo*), wird übrigens ebenfalls so frei vorgetragen, wie das nöthige Zusammentreffen mit der Modulation der Begleitung nur irgend gestattet (373).

G. Schilling setzt in der *Encycl. der gesamten mus. Wiss.* (7 Bde, Stuttgart 1837) das „Recitativo parlante" dem einfachen Rezitativ gleich:

Man unterscheidet das einfache Recitativ, *recitativo parlante*, mit blosser Begleitung des Basses ... und das obligate, auch instrumentierte, *stromentato, cogli strumenti* genannt ... (zit. nach E. Downes, *Secco Recitative in Early Classical Opera Seria (1720–80)*, JAMS XIV (1961), 51).

M. García II. gebraucht in seinem *Traité complet de l'art du chant*, Paris 1847, auch den Ausdruck „recitativo parlante", den er mit „récitatif parlé" übersetzt, bemerkt aber, daß er der komischen Oper vorbehalten sei. Diese Art sei in der mittleren Stimmlage geschrieben und orientiere sich am Gang der Sprache in einer natürlichen, anmutigen und lebhaften Weise, wie die Rede in einem Schauspiel. Er gibt Don Giovannis „Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil" (I, 9) als Beispiel. Die andere Art von Rezitativ, die García behandelt, ist das „Recitativo instrumentale", welches er ins Franz. als „récitatif chanté" oder „récitatif instrumenté" überträgt. Es könne frei („libre") oder taktmäßig („obligé", „mesuré") sein. Wenn es taktmäßig sei, folge es dem gemessenen Stil, wenngleich die notierten Notenwerte eher als bloßer Hinweis denn als genaue Anweisung betrachtet werden sollten. Unter den gegebenen Beispielen finden sich einige aus Rossinis *Otello* (1816), Méhuls *Joseph* (1807) und Bellinis *Beatrice di Tenda* (1833). Beide Rezitativtypen folgen streng den Gesetzen der Prosodie und im Vortrag dem Tempo der Rede, der Länge der Silben, und die interpunktorische Gliederung hat den Vorrang vor den geschriebenen Notenwerten:

Dans les deux cas, il a pour base la prosodie grammaticale, et en suit rigoureusement les lois. Ainsi, il subordonne la valeur des notes, celle des pauses, le mouvement du débit et les accents, à la longueur ou à la brièveté prosodique des syllabes, à la ponctuation, en un mot, au mouvement du discours (62f.).

Die Bedeutung, die dem Übergang zwischen rezitativischen Passagen und solchen in einem mehr lyrischen Stil beigemessen wird, geht aus den wenigen diesbezüglichen Bemerkungen in Briefen ital. Opernkomponisten aus der Mitte des 19. Jh. deutlich hervor. Verdi beispielsweise betrachtet offensichtlich das Rezitativ noch als eine in sich geschlossene Gattung, denn er bittet seine Librettisten häufig um eine Anzahl von rezitativischen Versen oder um eine Dichtung für ein „Cantabile". In einem Brief an A. Somma aus Paris, 4. Jan. 1855, bittet er diesen, ihm eine Arie für den Edmund in *Il re Lear* in der Weise zu entwerfen, daß Rezitativisches sich mit gereimten Strophen abwechsle und der Ausdruck einer Vielfalt von Stimmungen – Ironie, Verachtung, Zorn – möglich würde. In einem anderen Schreiben aus Busseto, 7. April 1856, gibt er Somma zu bedenken, daß dem Publikum nicht ein Rezitativ nach dem anderen zugemutet werden dürfe. Selbst wenn sie von Rossini oder Meyerbeer in Musik gesetzt wären, müßten sie auf die Dauer ermüdend wirken. Das Theaterpublikum könne sie nicht anders als mit Langeweile aufnehmen. Bei der Komposition der *Aida* widerstrebt es ihm, eine Szene mit einem Rezitativ zu beginnen, weil er es für schwierig hält, eine geeignete Stelle für den Übergang zum Gesang zu finden; deshalb bittet er A. Ghislanzoni, die Szene mit lyrischen Versen einzuleiten (Okt. 1870). Trotz des Verzichts auf die Begleitung durch ein Tasteninstrument behält der Begriff Rezitativ für Verdi seine herkömmliche Bedeutung, sowohl hinsichtlich seiner poetischen als auch seiner mus.-stilistischen Funktion.

Wagner nimmt für sich in Anspruch, daß es in seiner Musik keinen Unterschied zwischen Gesang und Deklamation mehr gebe, daß sein Gesang Deklamation sei und seine Deklamation Gesang. Die Praxis, dem Sänger die Festlegung des Rhythmus der Noten zu überlassen, wie dies bei den Rezitativen der ital. Komponisten der Fall ist, ist ihm, wie er beteuert, fremd. Wenn immer er von einer höheren zu einer niederen Ebene des Opernstils wechselt, schreibt er die Phrasierung ebenso präzise vor wie in den lyrischen Passagen:

Über die Aufführung des „Tannhäuser" (1852): Wer daher diese Stellen mit den gewohnten Rezitativen verwechselt, und demzufolge die in ihnen angegebene Rhythmik willkürlich ändert und umformt, der verunstaltet meine Musik ganz ebenso, wie wenn er meiner lyrischen Melodie andere Noten und Harmonien einfügen wollte. Da ich mich durchgängig bemühte, in den hier gemeinten rezitativähnlichen Stellen den Vortrag auch rhythmisch genau meiner Absicht des Ausdruckes entsprechend zu bezeichnen, so ersuche ich demnach die Dirigenten und Sänger, zunächst diese Stellen nach der bestimmten Geltung der Noten scharf im Takte, und in einem dem Charakter der Rede entsprechenden Zeitmaaße auszuführen (*Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Lpz. [3]1895–98, Bd. V, 128f.).

Wagner räumt ein, daß einige seiner Vorläufer gelegentlich die Kluft zwischen dem deklamatorischen und dem lyrischen Stil überwunden hätten und bei ihnen das Rezitativ bereits „rhythmisch-melodische Bedeutung" erlangt habe (*Zukunftsmusik*, 1860, *Ges. Schriften*, Bd. VII, 134). Andererseits findet er das üblichere Nebeneinanderstellen des „absoluten Rezitativs und der absoluten Arie" unannehmbar, weil es den mus. Fluß hemme. Der innere Zusammenhang ginge verloren, wenn ein „banaler Akkord" plötzlich „das trockene Rezitativ" ankündige oder das volle Orch. ebenso plötzlich ein Ritornell aufnähme, um in die Arie zu führen (loc. cit.).
Wagners Vorstellung von der Entwicklung des Rezitativs – sofern sie wirklich seine Überzeugung war – grenzt ans Naive. Einerseits scheint er gedacht zu haben, daß es eine Reaktion gegen die Arie darstelle, ein „Feld für freiere Bewegung des musikalischen Ausdruckes" (*Oper u. Drama*, 1851, revidiert 1868, *Ges. Schriften*, Bd. III, 314, Anm.). Andererseits leitete er es vom christlichen Kirchengesang her, den er als leeren Singsang ohne jede Ähnlichkeit mit wirklicher Rede wertete; dieser ohne Veränderung in die Oper eingegangene Gesang bilde zusammen mit der Tanzweise und der Arie den verfestigten Grundbestand der Oper:

op. cit.: Der in diesen [gottesdienstlichen] Rezitationen nach ritualischer Vorschrift bald stehend gewordene, banale, nur noch scheinbar, nicht aber wirklich mehr sprechende, mehr gleichgültig melodische, als ausdrucksvoll redende Tonfall ging zunächst, mit wiederum nur musikalischer Willkür gemodelt und variirt, in die Oper über, so daß mit Arie, Tanzweise und Rezitativ der ganze Apparat des musikalischen Drama's – und zwar bis auf die neueste Oper dem Wesen nach unverändert – festgestellt war (236).

Wagners Charakterisierung des „Rezitativs" mag bezüglich der Art und Weise, wie es in Glucks Opern in dt. Übers. gesungen wurde, zutreffender sein. Diese Übers., beklagt sich Wagner, böten dem Sänger keinerlei wirkliche Diktion, sondern lediglich eine Ansammlung von Noten und Silben, aus denen er sich diejenigen aussuchen könne, die seiner Stimme am besten lägen und eine rein mus. Ausführung erlaubten, ohne Beachtung des Taktschlags des Dirigenten und der Absicht des Komponisten und gänzlich ohne Sinn für den Zuhörer. Solche Ausführungen nähmen dem Rezitativ jegliche Kraft und verdürben die Sänger für jede wahrhaft deklamatorische Haltung. Natürlich hat es Wagner nicht erreicht, das Rezitativ von der Opernbühne zu verbannen, doch ist es ihm gelungen, es in Mißkredit zu bringen. Tatsächlich wurde das Rezitativ nach Wagner eher zu einer historischen Kategorie, als daß es weiterhin eine Quelle kompositorischer Erfindung geblieben wäre.

VI. Der Rezitativstil wurde ziemlich früh in die Instrumentalmusik übernommen, doch findet sich der Terminus Rezitativ vor dem 18. Jh. kaum ausdrücklich auf instrumentale Musik angewendet. So beginnt z. B. Marinis *Sonata per il violino per sonar con due corde*, Venedig 1626 (hg. v. A. Schering, *Gesch. der Musik in Beispielen*, Lpz. 1931, 213), mit einem mit „Tardo" überschriebenen Satz, der von der vokalen Monodie inspiriert ist, zunächst rezitativähnlich und geht dann in eine Anzahl von Passaggi über, in der Art, die Scacchi für den geistlichen „Stile misto" als charakteristisch beschrieben hat. Einige der Tokkaten aus G. Frescobaldis *Toccate d'intavolatura di cimbalo et organo*, Libro primo, Rom 1637, haben rezitativähnliche Anfänge, doch sind auch sie ohne jegliche Über- oder Beischrift, die etwas über die Herkunft dieses Stils besagen würde. Ähnliche Passagen für Tastenmusik kann man finden bei Buxtehude, Kuhnau (insbes. in den *Biblischen Historien*, Sonata Nr. 5, „Il di lui paura, vedendosi addosso un grand' essercito de' nemici [Seine Furcht bey dem Anblick des großen Heeres der Feinde]") und J. S. Bach (vgl. die Liste bei H. Seifert, *Das Instrumentalrezitativ vom Barock bis zur Wiener Klassik*, in *De ratione in musica*, Fs. E. Schenk, Kassel 1975, 115f.). Zu den ersten Instrumentalstücken, die tatsächlich mit *Recitativo* oder einem vergleichbaren Titel überschrieben sind, gehört der II. Satz von Fr. A. Bonportis *Inventione*, op. 10 Nr. 1 (1712), der als *Recitativo* gekennzeichnet ist. G. M. Rutinis *Sonata*, op. 1 Nr. 2 (1748), hat ebenfalls einen Satz, der als *Recitativo* bezeichnet wird. Passagen in W. Fr. Bachs Klaviersonate e-Moll und in C. Ph. E. Bachs Klaviersonate F-Dur von 1742 (Wotquenne-Verz. Nr. 48,1), II. Satz, sind als *Recitativo* oder *Recit.* gekennzeichnet. Die berühmtesten Beispiele sind das *Recitativo* in J. Haydns Sinfonie *Le Midi* von 1761 (Hob. I:7) und das Finale von Beethovens IX. Symphonie, wo eine Stelle in den Violoncelli und Kontrabässen mit „Selon le caractère d'un Recitatif, mais *in tempo*" überschrieben ist.
Frühe schriftliche Äußerungen zum Phänomen des INSTRUMENTALEN REZITATIVS sind selten. Die folgende ist einer Rezension von G. S. Löhleins Opus 2 entnommen:

Hamburger Unterhaltungen (Mai 1769): Wenn es aber ausgemacht ist, daß das Rezitativ nur durch die richtige Nachahmung der natürlichen Deklamation doch nie so genau ausdrücken kann, daß wir es ohne Worte verstehen könnten, was soll denn ein Rezitativ in Instrumentalsachen? Wer kein Kenner ist, dem wird es schon, wenn es gesungen wird, zuwider, falls nicht etwa die begleitenden Instrumente es beleben: Wie wenig kann es dem gefallen, wenn man es aufs Klavier bringt? Zu geschweigen, daß die Manier des Rezitativs diesem Instrumente ganz und gar nicht gemäß ist (459; zit. nach Seifert, *op. cit.*, 103).

A. B. Marx (1845) bemerkte, daß Bachs und Beethovens instrumentaler Gebrauch des Rezitativs keinen wesentlichen Einfluß auf deren Formkonzeptionen gehabt habe:

op. cit. III: ... einzelne beiläufige Entlehnungen aus andern Gebieten (z. B. die Einmischung rezitativischer Sätze in Seb. Bach's Chromatischer Phantasie und Beethoven's D-moll Sonate, Op. 31) können als Seltenheiten, die keinen wesentlichen Einfluss auf die Form im Ganzen äussern, dahingestellt bleiben (310).

Berlioz maß dem instrumentalen Rezitativ in Beethovens IX. Symphonie die Funktion einer „Brücke" zwischen Chor und Orch. bei, und zwar diene dieselbe, von beiden ausgesprochene Phrase als verknüpfendes Band und als feierlicher Schwur zwischen ihnen:

A travers chants (Paris [1862] 1898): ... le récitatif instrumental fut le pont qu'il osa jeter entre le choeur et l'orchestre, et sur lequel les instruments passèrent pout aller se joindre aux voix. Le passage établi, l'auteur dut vouloir motiver, en l'annonçant, la fusion qui allait s'opérer, et c'est alors que, parlant lui-même par la voix d'un coryphée, il s'écria, en employant les notes du récitatif instrumental qu'il venait de faire entendre: *Amis! plus de pareils accords, mais commençons des chants plus agréables et plus remplis de joie!* Voilà donc, pour ainsi dire, le traité d'alliance conclu entre le choeur et l'orchestre; la même phrase de récitatif, prononcée par l'un et par l'autre, semble être la formule du serment (54).

Berlioz selbst gebrauchte das Kunstmittel des instrumentalen Rezitativs in der „Scène aux champs" seiner *Symphonie fantastique*, doch bezeichnete er es weder als Rezitativ, noch steht es in einer klaren Beziehung zum Programm.

In neuerer Zeit hat das instrumentale Rezitativ wenig Aufmerksamkeit bei den Komponisten auf sich gezogen, doch gestaltete A. Schönberg das fünfte Stück (1909) seiner *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, als vom Orch. begleitetes Rezitativ und nannte es *Das obligate Rezitativ*. Sein Opus 40 von 1941 trägt den Titel *Variationen über ein Rezitativ für Orgel*.

Lit.: C. Spitz, Die Entwicklung d. „Stile Recitativo", AfMw III, 1921; P.-M. Masson, L'Opéra de Rameau, Paris 1930; J. Westrup, The Nature of Recitative, Proceedings of the British Academy XLII, 1956; E. O. D. Downes, Secco Recitative in Early Classical Opera Seria, JAMS XIV, 1961; J. Chailley, La déclamation théatrale aux XVIIe et XVIIIe siècles après les récitatifs, Saggi e ricerche in memoria di E. li Gotti, I, Palermo 1962; Fr.-H. Neumann, Die Aesthetik d. Rezitativs, Straßburg u. Baden-Baden 1962; G. J. Skapski, The Recitative in Johann Adolph Scheibe's Literary and Mus. Work, Diss. Univ. of Texas 1963; J. Westrup, Rezitativ, MGG II, 1963; W. M. Vos, Engl. Dramatic Recitative before ca. 1685, Diss. Washington Univ. 1967; J. H. Baron, Monody: A Study in Terminology, MQ LIV, 1968; P. Mies, Das instrumentale Rezitativ, Bonn 1968; N. Pirrotta, Early Opera and Aria, in: New Looks at Italian Opera, ed. W. A. Austin, Ithaca 1968; ders., Li due Orfei, Turin 1975; H. Seifert, Das Instrumentalrezitativ vom Barock zur Wiener Klassik, De ratione in musica, Fs. E. Schenk, Kassel 1975; A. Verchaly, A propos du récit franç. au début du XVIIe siècle, Recherches sur la musique franç. class. XV, 1975; M. Ruhnke, Das ital. Rezitativ bei d. dtsch. Komponisten des Spätbarock, Analecta Musicol. XVII, 1976; M. Murata, The Recitative Soliloquy, JAMS XXXII, 1979; J. Westrup, Recitative, The New Grove, XV, 1980; C. V. Palisca, Baroque Music, Englewood Cliffs, N.J., [2]1981.

Übersetzung: Edith Ruf, Kirchzarten

Claude V. Palisca, New Haven, Conn. 1983

Rhapsodie

griech. ῥαψῳδία, zusammengesetzt aus dem Stamm des Verbs ῥάπτειν, nähen, und dem Nomen ᾠδή, Gesang;
entlehnt als lat. rapsodia; ital. u. span. rapsodia; engl. rhapsody, älter auch rapsodie (etwa [J. Bullokar], *An Engl. Expositor*, London 1616, o. S.); franz. rapsodie, seit dem 19. Jh. rhapsodie; dtsch. Rhapsodie.
Die von den Quellen her früheste, wohl auf älterem Sprachgebrauch beruhende Bezugsetzung der beiden Wortfelder, aus denen der Ausdruck ῥαψῳδία hervorgeht, findet sich bei Pindar, der die Homeriden als Sänger (zusammen-)genähter Epen bezeichnet (*Nemea* [485 vor Chr.?] Ode II, Strophe 1: „Ὁμηρίδαι ῥαπτῶν ἐπέων... ἀοιδοί"; ed. Snell, *Carmina cum fragmentis*, Lpz. 1953, 126, 2–3). In einer antiken Auslegung dieser Stelle wird darauf abgehoben, daß die zunächst verstreut überlieferten Teile der homerischen Epen zu Vortragszwecken gleichsam ‚nähend' aneinandergefügt worden seien:

οἱ δέ φασι τῆς Ὁμήρου ποιήσεως μὴ ὑφ' ἓν συνηγμένης, σποράδην δὲ ἄλλως καὶ κατὰ μέρη διῃρημένης, ὁπότε ῥαψῳδοῖεν αὐτήν, εἱρμῷ τινι καὶ ῥαφῇ παραπλήσιον ποιεῖν, εἰς ἓν αὐτὴν ἄγοντας (*Scholia vetera in Pindari carmina* III, ed. Drachmann, Lpz. 1927, 30, 5–8); eine Formulierung in diesem Sinne („συντιθέναι [zusammenstellen] καὶ ῥάπτειν τὴν ᾠδὴν") enthält eine Philochorus zugeschriebene Erklärung der gleichen Passage (ibid., 31, 8).

Als ῥαψῳδός bezeichnet wird entsprechend der berufsmäßige Träger mündlicher Überlieferung der Homerischen Epen (erwogen wird bis in die Neuzeit verschiedentlich eine sprachwissenschaftlich nicht haltbare Herleitung von ῥάβδος, Stab; der Rhapsode wird danach gedeutet als ‚Sänger zum Stabe' entsprechend κιθαρῳδός, Sänger zur Kithara). Die namensgebende Vorstellung vom Rhapsoden als ‚Gesängeverknüpfer' ist implizit auch mit dem Umstand verbunden, daß diese in institutionalisierten öffentlichen Wettkämpfen (seit der ersten Hälfte des 6. Jh. vor Chr. im Rahmen der Panathenaia) die Gesamtepen im abschnittsweisen Wechsel vortragen und so für das Publikum erkennbar ‚zusammennähen':

Scholia vetera in Pindari carmina III, loc. cit.: ...αὖθις δὲ ἑκατέρας τῆς ποιήσως εἰσενεχθείσης τοὺς ἀγωνιστὰς οἷον ἀκουμένους πρὸς ἄλληλα τὰ μέρη καὶ τὴν σύμπασαν ποίησιν ἐπιόντας, ῥαψῳδοὺς προσαγορευθῆναι. ταῦτά φησι Διονύσιος ὁ Ἀργεῖος (31, 4–7);
Platon, *Hipparchos* (vor 348/47 vor Chr.) 228 b–c: ...ὃς ἄλλα τε πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα σοφίας ἀπεδείξατο, καὶ τὰ Ὁμήρου ἔπη πρῶτος ἐκόμισεν εἰς τὴν γῆν ταυτηνί, καὶ ἠνάγκασε τοὺς ῥαψῳδοὺς Παναθηναίοις ἐξ ὑπολήψεως ἐφεξῆς αὐτὰ διιέναι, ὥσπερ νῦν ἔτι οἵδε ποιοῦσιν... (ed. Burnet, *Opera* II, Oxford 1901, o. S.).

In Platons *Ion*, einem Dialog zwischen einem „Rhapsoden" entsprechenden Namens und Sokrates, wird die Fertigkeit (τέχνη; 530 b u. 539 e) der Rhapsoden den musischen Künsten (μουσική; 530 a) zugerechnet (ed. Flashar, München 1963, 4 u. 32 ff.). Als Rhapsode wird hier nicht nur ein im Idealfall von göttlicher Begeisterung beseelter Vortragskünstler beschrieben (535 c), der sein Publikum emotional mitzureißen versteht (535 e); zugleich ist er, wie im Fall Ions, öffentlicher Ausleger Homers (530 d). Aus dem Dialog geht hervor (531 a), daß Rhapsoden zu dieser Zeit neben Homer auch andere Dichter rezitiert haben (vgl. auch Platon, *Timaeus* 21 b; ed. Burnet, *Opera* IV, Oxford 1905, o. S.). Daß Rhapsoden im eigentlichen Sinne keine schöpferischen Künstler waren – Sokrates charakterisiert sie als Vermittler von Vermittlern („ἑρμηνέων ἑρμηνῆς"; *Ion* 535 a), d. h. als Sprachrohr nur der mit göttlichen Eingebungen beschenkten Dichter –, führt zu einem allmählich abschätzigen Beiklang der Berufsbezeichnung. Bei Xenophon wird ihnen zwar zugebilligt, die Homerischen Epen mit Sorgfalt zu reproduzieren, zugleich gelten sie aber als reichlich einfältig:

Memorabilia IV, ii, 10: ...τοὺς γάρ τοι ῥαψῳδοὺς οἶδα τὰ μὲν ἔπη ἀκριβοῦντας, αὐτοὺς δὲ πάνυ ἠλιθίους ὄντας (ed. Marchant, *Opera omnia*, Oxford [2]1921, Bd. II, o. S.).

Stellen die Panathenaia die erste Phase einer – primär noch mündlichen – Sicherung der Homerischen Epen dar, so stammt die erste textkritische Zusammenstellung von Zenedotos [Zenodotus] (zw. 284 u. 260 vor Chr.). Die Einteilung der *Ilias* und *Odyssee* in jeweils 24, durch die Buchstaben des griechischen Alphabets gekennzeichnete Abschnitte geht vermutlich auf ihn zurück. Die einzelnen Abschnitte werden in der Folge auch als Rhapsodien bezeichnet (in Homer-Kommentaren lauten Standardformulierungen dann wie bei Apollonius, *Lexicon Homericum*: „ἐν τῇ Χ ῥαψῳδίᾳ τῆς Ἰλιάδος"; ed. Bekker, Bln 1833, 159, 3). Dionysius Thrax definiert Rhapsodie im erweiterten Sinn als Teil oder Abschnitt einer Dichtung:

Ars grammatica (2. Jh. vor Chr.): Ῥαψῳδία ἐστὶ μέρος ποιήματος... (ed. Uhlig, *Grammatici Graeci*, Lpz. 1883, Bd. I/1, 8, 4).

Noch in der Antike werden dann offenbar die (aus Einzelgesängen ‚genähten') Homerischen Epen ebenfalls als Rhapsodien bezeichnet, worauf der byzantinische Gelehrte Eustathius hinweist (ῥαψῳδός deutet er in diesem Zusammenhang unzutreffend als davon abgeleitete Bezeichnung):

Commentarii ad Homeri Iliadem I (entstanden vor 1193; gedruckt Rom 1542): οἱ δὲ πλείους τῶν παλαιῶν τήν τεδλην Ὁμηρικὴν ποίησιν ῥαψῳδίαν λέγουσι καὶ ῥαψῳδοὺς τοὺς αὐτὴν ᾄδοντας (ed. van der Valk, Leiden 1971, Bd. I, 10, 10–11).

Die zitierte Druckausgabe des Homer-Kommentars von Eustathius, in dem sich das antike und spät-

antike Wissen über dessen Epen zusammengefaßt findet, ist ein in der Folge immer wieder herangezogenes Referenzwerk. Auch seine Erörterungen der Bedeutungen von Rhapsodie und Rhapsode (die eine Wortherleitung ebenso umfassen wie ein knappes Resümee der Auslegungen der zitierten Pindar-Stelle; ibid., 10, 4–29) geben späteren Deutungen Anhaltspunkte.

Lit.: W. ALY, Art. 'Ῥαψῳδός, Paulys Real-Encyclopädie d. Classischen Altertumswiss., Reihe II, 1. Halbbd., Stuttgart 1914; H. FRÄNKEL, Griech. Wörter: ῥαψῳδός, Glotta XIV, 1925; W. PATZER, ΡΑΨΩΙΔΟΣ, Hermes LXXX, 1952; G. F. ELSE, The Origin of ΤΡΑΓΩΙΔΙΑ, Hermes LXXXV, 1957, besonders 27 ff.; G. TARDITI, Sull'origine e sul significato della parola rapsodo, Maia XX, 1968; A. FORD, The Classical Definition of ΡΑΨΩΙΔΙΑ, Classical Philology LXXXIII, 1988; GR. NAGY, Homeric Questions, Austin 1996, besonders 80 ff.; DERS., Epic as Music: Rhapsodic Models of Homer in Plato's *Timaeus* and *Critias*, in: The Oral Epic. Performance and Music, hg. von K. Reichl, Intercultural Music Studies XII, Bln 2000.

I. Anknüpfend an die antike vokabulare Bedeutung ‚genähter Gesang' wird unter Rhapsodie seit dem 16. Jh. EIN MEHR ODER WENIGER KUNSTVOLL GEFÜGTER TEXT ODER EIN TEXTKORPUS verstanden, wobei zunächst literaturbezogene Begriffsaspekte auf Musik analogisch übertragen werden.
(1) Das Begriffswort Rhapsodie dient zur Definition von Textsorten, die in spezifischer Weise aus präfixierten Teilen (Centotechnik) oder, weiter gefaßt, DURCH REIHUNG UND VERKNÜPFUNG UNTERSCHIEDLICHEN MATERIALS GEFORMT werden, und findet in dieser Bedeutung im 18. und 19. Jh. vereinzelt auch im Hinblick auf Musik Verwendung.
(2) Daneben etabliert sich ein pejoratives Begriffsverständnis im Sinne von KUNSTLOSES FLICKWERK, musikbezogen zuerst zu belegen in den Operndebatten des frühen und mittleren 18. Jh.
(3) Rhapsodie bzw. Rhapsodien ist im 17. und 18. Jh. auch als TITEL VON SAMMELPUBLIKATIONEN VERMISCHTEN INHALTS gebräuchlich, für einen Musikdruck jedoch nur in einem Fall nachzuweisen (Schubart 1786).
(4) Die Titelwahl Rhapsodie bei J. Fr. Reichardt (1795; diesem Vorbild entsprechend bei J. Brahms 1870) ist möglicherweise durch die VERTONUNG EINES TEXTAUSSCHNITTES motiviert.
(5) Rhapsodie genannt wird daneben eine DARLEGUNG VON FORMALER KNAPP- UND INHALTLICHER UNAUSGEWOGENHEIT und ist in dieser Weise in der Musikpublizistik verschiedentlich nachzuweisen.

II. Ausgehend von den im 17. und 18. Jh. kursierenden Vorstellungen über die antiken Rhapsoden wird das Begriffswort Rhapsodie im Kontext von Überlegungen über eine ERNEUERUNG DER VORTRAGSKUNST verwandt und reflektiert.
(1) In den Bezugnahmen G. B. Donis auf die Musikpraxis der Griechen wird Rhapsodie als eine Form des Sprechgesangs gewürdigt, der daran orientierte STILE RECITATIVO SPECIALE im Hinblick auf die Opernmusik seiner Zeit jedoch für ungeeignet erklärt.
(2) Vor dem Hintergrund der seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. auszumachenden Bestrebungen, einen öffentlichen Deklamator von Dichtung im Sinne des Rhapsoden neu zu etablieren, sind vereinzelt mit den Wörtern Rhapsodie bzw. rhapsodisch gebildete Kompositionstitel zu sehen, die auf eine SPEZIFISCHE MUSIKALISCHE DEKLAMATION abheben.

III. Rhapsodie ist in der ersten Hälfte des 19. Jh. als Titel von CHARAKTERSTÜCKEN, vornehmlich für Klavier, gebräuchlich.
(1) Eine Vorreiterrolle bei der Etablierung dieses GENRES „TONISCHER DICHTUNG" nimmt V. J. Tomášek ein, der durch Bezugnahme auf Formen antiker Poesie kompositorische Neuorientierung sucht und als Pendant zur idyllischen Ekloge unter Rhapsodie ein ernstes, kraftvoll-entschiedenes Klavierstück versteht.
(2) Die zeitgenössische Rezeption thematisiert die Verwendung des Werktitels selten, dabei werden TYPOLOGISCHE MERKMALE DER BETREFFENDEN STÜKKE NUR VAGE ANGESPROCHEN.
(3) Einer Äußerung R. Schumanns zufolge gehören KLEINFORMATIGE WERKE GENERELL der „rhapsodischen" Kunstsphäre zu und damit implizit einem Bereich des Komponierens, in dem ästhetisch Gewichtiges kaum geschaffen werden kann.

IV. Angeregt von einer entsprechenden Titelgebung Fr. Liszts bezeichnet Rhapsodie eine FORMAL KAUM GEBUNDENE, HÄUFIG AN VOLKSWEISEN SICH ANLEHNENDE INSTRUMENTAL- BZW. VOKALKOMPOSITION.
(1) Seine seit den späten 1830er Jahren sukzessive entstandenen, dann zu einem Zyklus zusammengefaßten *Ungarischen Rhapsodien* versteht Liszt als MUSIKALISCHE FRAGMENTE EINES NATIONALE IDENTITÄT STIFTENDEN EPOS der Zigeuner.
(2) Rhapsodie ist in der Folge MODISCHER TITEL VON WERKEN UNTERSCHIEDLICHER FAKTUR. Weitgehend ohne Bezugnahmen auf Reflexionen, wie Liszt sie anstellte, wird Rhapsodie zur gängigen Bezeichnung (a) formal relativ freier INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN MIT VOLKS- UND POPULARMUSIKALISCHEN REFERENZEN. Daneben wird (b) SCHWERPUNKTMÄSSIG IM ANGELSÄCHSISCHEN MUSIKLEBEN ZWISCHEN DER WENDE ZUM 20. JH. UND DEM ERSTEN WELTKRIEG AUCH EINE REIHE VON VOKALWERKEN entspechend benannt, wofür unterschiedliche Gründe maßgeblich scheinen. Variante Titelgebungen implizieren eine (c) VIELFALT WEITERER ERSCHEINUNGSFORMEN.

(3) Als FALLWEISE SYNONYME ODER ABGRENZENDE BEZEICHNUNGEN von Rhapsodie sind Ballade, Capriccio, Fantasie, Potpourri, Suite und Symphonische Dichtung belegt.
(4) In V. Jankélévitchs 1955 publizierter Apotheose wird Rhapsodie als ein im 19. Jh. sich durchsetzendes, gegen die Formstrenge von Sonate und Symphonie und die deutsch-österreichische musikalische Hegemonie gerichtetes PRINZIP KOMPOSITORISCHER FREIHEIT UND EIGENSTÄNDIGKEIT SOWIE AUSDRUCK EINES PLURALISMUS NATIONALER KULTUREN gefeiert.

I. Anknüpfend an die antike vokabulare Bedeutung ‚genähter Gesang' wird unter Rhapsodie seit dem 16. Jh. EIN MEHR ODER WENIGER KUNSTVOLL GEFÜGTER TEXT ODER EIN TEXTKORPUS verstanden, wobei zunächst literaturbezogene Begriffsaspekte auf musikalisches Gebiet analogisch übertragen werden.

(1) Das Begriffswort Rhapsodie dient der Definition von Textsorten, die in spezifischer Weise aus präfixierten Teilen (Centotechnik) oder, weiter gefaßt, DURCH REIHUNG UND VERKNÜPFUNG UNTERSCHIEDLICHEN MATERIALS GEFORMT werden, und findet in dieser Bedeutung im 18. und 19. Jh. vereinzelt auch im Hinblick auf Musik Verwendung:

A. Furetière, *Dictionaire universel* (Den Haag u. Rotterdam 1690), Art. *Rapsodie*: Recueil de plusieurs passages, pensées & autoritez qu'on rassemble pour en composer quelque ouvrage. Les Politiques de Lipse sont une *Rapsodie*, ou il n'a mis que des conjonctions & des particules (III, f. Hh 2 a f.);
E. Chambers, *Cyclopædia: Or, An Universal Dictionary of Arts and Science* (London 1728), Art. *Rhapsody*: ...among the Moderns, *Rhapsody* is used for an Assemblage of Passages, Thoughts, and Authorities, raked together from divers Authors, to compose some new Piece. – *Lipsius's* Politicks make such a *Rhapsody*, wherin there is nothing of the Author's own, but Conjunctions and Particles (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 307 a f.).

Die in beiden lexikalischen Einträgen erwähnte Schrift *Politicorum seu civilis doctrinae libri sex* von J. Lipsius (Leiden 1589) wird zu ihrer Zeit sehr geschätzt (wovon 25 Auflagen in lateinischer Sprache allein bis 1620 zeugen), nicht zuletzt auf Grund der formalen Anlage: Die präsentierten Gedanken und Sentenzen über Regierungskunst habe er aus alten Schriftstellern zusammengesucht, bemerkt Lipsius einleitend, „aber nicht bloß hingeworfen, sondern sie entweder einander passend oder wie mit Mörtel durch eigene Worte verbunden und so ein einheitliches und zusammenhängendes Ganzes geschaffen – eine Art von C e n t o" („*Centonem quendam fecimus*"; zit. nach dem das betreffende Werk eingehender behandelnden Beitrag von Th. Verweyen u. G. Witting, *Der Cento. Eine Form d. Intertextualität von d. Zitatmontage zur Parodie*, Euphorion LXXXVII, 1993, 8). Lipsius benennt sein in späterer Rezeption als Rhapsodie bezeichnetes Werk als Cento wohl deshalb, weil dieser Begriff in der damaligen Poetologie offenbar umfassender ist. Im Prinzip des ‚Aneinandernähens' vorgefundener Verse gleiche er der Rhapsodie, heißt es in J. C. Scaligers einflußreicher Schrift *Poetices libri septem* (Lyon 1561), doch habe Cento Berührungspunkte auch mit Parodie, insofern den entlehnten Textfragmenten hier neuer Sinn zuwachse:

Kap. XLIII *Centones*: Haud absimiles parodiis quos centones vocant. Deducitur enim sensus alius ab sensu pristino versuum; hoc parodiam refert. Quorum versuum membra hinc inde collecta cum assuantur, rhapsodiae nomen repraesentant (ed. Deitz, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994, 378, 11–14).

Um 1700 wird (wie am Beispiel der oben zitierten Lexikonartikel zu sehen) die konzeptionelle Eigenart artifizieller Centoliteratur des Humanismus auf das Verfahren einer Zitatreihung reduziert, wohl auch vor dem Hintergrund, daß daneben nun eine Gelegenheitsdichtung entsprechenden Charakters für den Vortrag im Rahmen barocker Festlichkeiten auszumachen ist, auf die die Bezeichnung Rhapsodie ebenfalls Anwendung findet. Deutsche Quellen legen nahe, daß dergleichen für feierliche Anlässe bestimmte Ad hoc-Kompilationen möglicherweise zum Teil in gesanglicher Form präsentiert worden sind, ein Umstand, der Bezugnahmen auch auf musikalische Vorlagen vermuten läßt:

B. Hederich, *Reales Schul-Lexicon* (Lpz. 1717): *Rhapsodiæ*... sind... an sich alle und jede *Carmina*, oder Gesänge, welche aus einem andern grössern als *Centones* zusammen geraspert sind, um etwas daraus zu machen, so sich auf eine vorseyende Gelegenheit, als Hochzeit, Geburth, *Victorie* u. d. g. abzusingen schicket (2387); wortgleich übernommen im Art. *Rhapsodien* von J. H. Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wiss. u. Künste* XXXI (Lpz. u. Halle 1742, 1077); die gleiche Aussage in Vergangenheitsform („Rhapsodien hießen...") bei J. Chr. Gottsched, *Handlexicon oder Kurzgefaßtes Wörterbuch d. schönen Wiss. u. freyen Künste* (Lpz. 1760, 1393).

Belegen läßt sich nur eine einzige einschlägig betitelte, anonyme Publikation, die auf diesem Verständnis von Rhapsodie zu beruhen scheint (die schmale Broschüre mit poetischen Texten und Gesängen – letztere ohne Noten oder Melodieangaben – ist aus Anlaß einer Feierlichkeit zur Geburt des britischen Thronfolgers 1762 ausgegeben worden):

A BRITON, *THE SON of a* BRITON. *A New* Poetical *and* Musical *RHAPSODY, ON THE BIRTH of the PRINCE of* Wales. *To be performed at the THEATRE in St. Edmunds Bury, on Tuesday Oct. 26th* [1762].

Die Tatsache, daß dies die bislang früheste nachweisbare Veröffentlichung ist, in der das Wort Rhapsodie mit dem Adjektiv musikalisch verbunden wird,

zeigt, wie sehr der hier behandelte Begriff in musikbezogener Verwendung im 18. Jh. noch Ausnahmefall ist, einer Zeit, in der er literaturbezogen in vielfältiger Bedeutung belegt werden kann. Der angesprochene Begriffsaspekt von Rhapsodie als Kennzeichnung einer Textsorte, die durch Reihung und Verknüpfung primär präfixierten Materials charakterisiert ist, kommt zur Sprache auch in Ausführungen über G. Fr. Händels *Messias*, die im Briefwechsel Goethes mit Zelter zu finden sind:

K. Fr. Zelter, Brief an Goethe (20. 3. 1824): Herder hat irgendwo Händels „Messias" ein christliches Epos genannt, und das ist das Rechte mit Einem Worte; denn in der Tat enthält dies Werk in seiner fragmentarischen Zusammensetzung das ganze Konvolut seines Christentums...
Händel, der Geschmack und Herz genug hatte, die infamen Kirchentexte der Brockes, Picander und anderer... abzuwerfen, sammelte endlich die Chöre, welche sich auf das Leiden beziehn, in ein Konvolut, ließ sich von irgendeinem gescheuten Mann die Haken und Ringe dazwischen machen, wenn er's nicht selber tat, und so ist ein zyklisches Werk hervorgegangen (ed. Hecker, Bd. II, Lpz. 1915, 273);
Goethe, Brief an Zelter (27. 3. 1824): ...Du [hast] mir durch Deine Ableitungen bei Gelegenheit von Händels „Messias" erhellende Lichter aufgestellt. So ist auch Deine Ansicht von dem rhapsodischen Entstehen dieses Werks meiner Ansicht ganz gemäß: denn der Geist vermag aus fragmentarischen Elementen gar wohl einen Rogus [Scheiterhaufen] aufzuschichten, den er denn zuletzt durch seine Flamme pyramidalisch gen Himmel zuzuspitzen weiß (279).

Singulär ist eine das Prinzip der Reihung zuvor beziehungsloser, doch in sich geschlossener „Gedanken" als musikalische „Setzart" ansprechende Definition von Rhapsodie:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V (Stuttgart 1837), Art. *Rhapsoden*: Der Begriff, welchen man jetzt gewöhnlich mit Rhapsodie verbindet, ...gehört weniger in ein rein musikalisches Lexicon. Was hier wohl noch zu bemerken wäre, ist, daß manche musikalische Schriftsteller bisweilen selbst die einzelnen Sätze in Recitativen, deren Text reflektirenden Inhalts ist, und wo verschiedene, unter sich nicht zusammenhängende, aber für sich vollständige, Gedanken an einander gereiht werden, Rhapsodien oder eine rhapsodische Setzart nennen (715).

(2) Neben den im vorangegangenen Abschnitt aufgeführten, in der Wertung zumindest neutralen Begriffsbelegen von Rhapsodie, in denen die sie charakterisierende, im weitesten Sinne als eine Technik des Zusammenstellens verstandene Schreibweise in den Blick genommen ist, lassen sich seit dem Ende des 17. Jh. Worterklärungen und -verwendungen ausmachen, in denen das diesbezügliche Urteil ins Negative umschlägt: Der pejorativ gemeinte Ausdruck Rhapsodie bezeichnet danach ein KUNSTLOSES FLICKWERK bzw. ein zusammenhangloses oder „zusammengestoppeltes" Produkt künstlerischer Arbeit und ist in dieser Form musikbezogen zuerst nachweisbar in den Operndebatten des frühen und mittleren 18. Jh. Greifbar wird die in Rede stehende Wertungsänderung in englischen und französischen Wörterbüchern:

E. Coles, *An Engl. Dictionary* (London 1676), Art. *Rapsody*: a confused collection (o. S.);
Le Dictionnaire de l'Academie Françoise (Paris 1694), Art. *Rapsodie*: Recuëil, ramas de Vers... Maintenant le mot de Rapsodie parmi nous ne se prend que pour un mauvais ramas, un mauvais ouvrage soit de Vers, soit de Prose (II, 374 a).

In diese Richtung zielt ebenfalls ein Eintrag in J. H. Zedlers *Grossem vollständigem Universal-Lexicon Aller Wiss. u. Künste* XXX (Lpz. u. Halle 1741), das neben dem Stichwort *Rhapsodien* (vgl. oben, I. (1)) bemerkenswerterweise ein weiteres in modifizierter Schreibung und mit abfälligerer Akzentuierung enthält:

RAPSODIA, ein zusammengeflickter Bettlers-Mantel, allerhand zusammen geschriebene Sachen (877); im wörtlich engen Sinne entspricht die Erklärung der von Cento in dessen ursprünglicher lateinischer Bedeutung Flickendecke oder -mantel (übertragen dann: Flickgedicht, Flickwerk), ausgeblendet werden die mit dem Ausdruck Cento im neueren Sprachgebrauch verbundenen positiveren Implikationen (vgl. oben, I. (1)).

In opernästhetischen Diskussionen dieser Zeit (vorwiegend in Frankreich) wird der Ausdruck Rhapsodie in der angesprochenen Tendenz häufiger verwendet und dabei auf einzelne Bühnenwerke oder eine Klasse von ihnen (etwa die italienischen Opern insgesamt) bezogen, die im Hinblick auf ihre textliche oder musikalische Gestaltung zusammenhanglos erscheinen und deshalb mißfällig behandelt werden:

Fr. Raguenet, *Paralele des Ital. et des François* (Paris 1702): Les Opéra des Italiens... sont de pitoyables rapsodies sans liaison, sans suite, sans intrigue: leurs piéces ne sont proprement que des canevas fort minces & fort maigres (7 f.);
J. Mattheson, *Die neueste Unters. d. Singspiele* (Hbg 1744): Ohne... von den jämmerlichen Gerippen welscher Flickspiele und ihrer Rhapsodien, als *nugis canoris* [sc. klingende Possen], allhier zu reden, wollen wir nur zwo exemplarische Anmerkungen machen über die eingewurzelte Ungereimtheit der Noten,... wenn man sie gegen die Worte hält... (96);
J.-J. Rousseau, *Lettre sur l'opéra Ital. et François* (entstanden 1744/45): Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'il étoit de la bienséance d'avoir du mepris pour l'opera précisément du tems de Lulli et de Quinaut et que depuis les misérables Rapsodies dont nous sommes inondés on a commencé à en juger plus favorablement (Œuvres complètes V, Paris 1995, 249);
M. Grimm, *Lettre... sur Omphale, tragédie lyrique...* (Paris 1752): En général il n'y a pas dans l'Opéra entier, un seul Air de caractére, & l'on n'y en doit pas chercher: il n'appartient peut-être qu'à M. Rameau de donner de la physionomie à tout ce qu'il peint; mais on a droit d'exiger

que chaque Air soit un, au lieu que dans Omphale ce n'est jamais qu'une rapsodie de phrases de Musique, quelquefois agréables, cousuës l'une à l'autre, sans rapport, sans liaison & sans dessein (zit. nach *La querelle des Bouffons. Textes des pamphlets*, hg. von D. Launay, Genf 1973, I, 15);
[Rousseau,] *Lettre à M. Grimm, Au sujet des Remarques ajoutées à sa Lettre sur Omphale* (Paris 1752): ...je voudrois premierement que vous eussiez choisi un autre texte qu'Omphale; cette misérable rapsodie n'étoit pas digne de vous occuper (ibid., 103).

Die gleichsinnige Verwendung der pejorativen Begriffe Flickspiel und Rhapsodie durch Mattheson legt den Schluß nahe, daß eine entsprechende Synonymität implizit auch in dessen Äußerung über das Sonaten- und Kantatenschaffen französischer Komponisten seiner Zeit vorliegt, das er ganz überwiegend für „Flickwerck" hält:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die Frantzosen werden nun auch in diesem Sonaten-Handel, so wie in ihren neuern Cantaten, zu lauter Italienern; es läufft aber meist auf ein Flickwerck, auf lauter zusammengestoppelte Cläusulgen hinaus, und ist nicht natürlich (233 f.).

Aus dem Verbum zusammenstoppeln gebildete und stets abfällig gemeinte Ausdrücke begegnen als sprachliche Bilder für ein Komponieren, das ein organisches Ganzes nicht zuwege bringt, im Zusammenhang mit dem Begriff Rhapsodie bis weit ins 19. Jh.; die aus dessen Wortetymologie hergeleitete, ebenfalls im pejorativen Sinne verwendete Bezeichnung „Bruchstück" entspricht dem älteren Ausdruck Flickwerk und dürfte diesen allmählich abgelöst haben:

J. H. Campe, *Wörterbuch zur Erklärung u. Verdeutschung d. unserer Sprache aufgedrungenen fremden Ausdrücke* (Braunschweig [2]1813): Art. *Rhapsodie*: Über die Herleitung des Worts sind sich die Kunstrichter nicht einig. Einige lassen es... von ραπτειν, zusammennähen oder zusammenflikken [abstammen]; daher man denn auch unter *Rhapsodie* etwas Zusammengestoppeltes von verschiedenem Inhalte, oder Stoppelwerk, versteht (537 b);
BurkhardW (Ulm 1832): *Rhapsodie.* Ein Bruchstück, ein abgerissenes, zusammen gestoppeltes Stück (264);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Rhapsodist*, ein Zusammenstoppler, d. h. ein *Componist*, der wohl Ideen, aber nicht die Gabe besitzt, dieselben fliessend fortzuspinnen, und zu einem Ganzen zu vereinigen. Seine *Compositionen* sind daher abgerissene Bruchstücke, ohne geistigen Zusammenhang. Unsere Zeit ist voll davon (83);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [2]1839), Art. *Potpourri*: ...ein aus allerlei schon bekannten Tonstücken oder Bruchstücken zusammengesetztes Musikstück... Die verschiedenen Theile dieser Rhapsodie sind meistens lose verbunden... (II, 200);
W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyklopädie d. Ästhetik* (Wien 1843), Art. *Rhapsodie*: In der Musik... behält Rhapsodie die ursprüngliche Bedeutung von Bruchstück, oder von einem abgerissenen Satz, zusammen getragenen Tonstück, oder von einer kurzen, fast ordnungslosen Phantasie (619 b);
ibid., Art. *Rhapsodist*: ein Zusammenstoppler, und in der Musik ein Componist, der hauptsächlich nicht die Fähigkeit besitzt, seine Ideen zu einem Ganzen zu vereinigen und nur unzusammenhängende Bruchstücke liefert (619 b).

In Kritiken über Rhapsodie betitelte Kompositionen wird verschiedentlich auf diese dem Begriff zugewachsenen Negativkonnotationen eingegangen und das betreffende Werk davon ausdrücklich abgegrenzt. So heißt es etwa in einer anon. Rezension der *Rhapsodie* op. 1 für Klavier von C. Grillparzer, es handele sich um ein „nichts weniger als unordentlich zusammengewebtes Stück" (AmZ XXXIV, 1832, 519), und nach der Wiener Erstaufführung von A. Dvořáks *Slawischer Rhapsodie* op. 45 Nr. 3 für Orchester meint E. Hanslick, man könne ihr „Buntheit... nicht vorwerfen", womit zum Ausdruck gebracht werden sollte, daß die zu Gehör gebrachte Komposition, auch wenn ihr Titel möglicherweise anderes suggeriere, keinesfalls ein (buntes) Flickwerk sei (*Concerte*, Neue Freie Presse, 23. 11. 1879; aufgenommen in: *Concerte, Componisten u. Virtuosen d. letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken*, Bln 1886, 249). Im Zusammenhang romantischer Verklärung des Disparaten und Unzusammenhängenden ist eine positiv akzentuierte und auf die (scheinbar) ‚flickenhafte', doch von einem Geist beseelte Struktur der *5. Symphonie* Beethovens bezogene Verwendung von Rhapsodie durch E. Th. A. Hoffmann zu sehen:

Recension. Beethovens Symphonie, No. 5 (AmZ XII, 1809/10): Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beybehalten; sie scheinen phantastisch an einander gereiht zu seyn, und das Ganze rauscht manchem vorüber, wie eine geniale Rhapsodie: aber das Gemüth jedes sinnigen Zuhörers wird gewiss von *einem* fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schluss-Accord darin erhalten... (658);
variante Formulierung in ders., *Fantasiestücke in Callots Manier. Kreisleriana Nro. 4: Beethovens Instrumental-Musik* (1814): Welche wunderbare kontrapunktische Verschlingungen verknüpfen sich hier [sc. im Schlußsatz der Symphonie] wieder zum Ganzen. Wohl mag manchem alles vorüberrauschen wie eine geniale Rhapsodie, aber das Gemüt jedes sinnigen Zuhörers wird gewiß von einem Gefühl, das eben jene unnennbare ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen, und bis zum Schlußakkord... wird er nicht heraustreten können aus dem wunderbaren Geisterreiche... (ed. Müller-Seidel, *Fantasie- u. Nachtstücke*, München 1976, 45).

(3) Rhapsodie bzw. Rhapsodien ist im 17. und 18. Jh. auch als TITEL VON SAMMELPUBLIKATIONEN VERMISCHTEN INHALTS nachzuweisen. Herausgegeben von Fr. Davison erscheint 1602 in London ein Werk, das als wichtige Sammlung von Gedichten Elisabethanischer Zeit gilt: *A POETICAL RAPSODY Containing, Diuerse Sonnets, Odes, Elegies, Madrigalls, and other Poesies, both in Rime, and Measured Verse* (ed. Rollins, Cambridge, Mass. 1931). *Rhapso-*

dien von vermischten Gegenständen d. Moral, Natur, Geschichte u. Poesien werden 1782 in Leipzig veröffentlicht, und unter der Bezeichnung *Rhapsodieen* ediert etwa auch A. Schreiber eine Sammlung eigener Gedichte, Prosatexte und Übersetzungen (Ffm. 1791). Einschlägig betitelt werden daneben einige Periodika mit unterschiedlichen Inhalten (*De Rhapsodist*, Amsterdam 1771–1783; *Rapsodies du jour*, Paris 1796–1800). Den angesprochenen Bedeutungsaspekt von Rhapsodie hat offenbar Chr. Fr. D. Schubart im Sinn, als er eine geplante Reihenpublikation mit musikbezogenen Texten und Kompositionen im Vorfeld noch umbenennt. Aus Festungshaft schreibt er seinem Sohn am 30. 7. 1785:

Die Herausgabe meiner Gedichte und meiner Musikalien rechn' ich unter die vorzüglichsten Gnaden unsers großen Beschüzers... Doch wünscht' ich nun eine Abänderung des Titels und statt S c h u b a r t s L a u n e n soll er nun heissen: S c h u b a r t s m u s i k a l i s c h e R h a p s o d i e e n.
Die Einrichtung ist folgende: Jedem Stüke werd' ich eine kleine Abhandlung über wichtige Gegenstände der Musik vorsezen. Z. B. über die K l a v i e r w u t h, über m u s i k a l i s c h e n U n t e r r i c h t, über den C h o r a l g e s a n g, übers O r g e l s p i e l u.s.w. – Dann kommt ein größeres Singstük – drauf Volkslieder, auch Texte unter schöne Melodien großer Meister – endlich ein Klavierstük...
Obige Umstände, lieber Ludwig, sez' ins musikalische *Avertissement* (*Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben in seinen Briefen*, hg. von D. Fr. Strauß, Bonn ²1878, II, 146 f.); eine erweiterte Vorankündigung zitiert E. L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon d. Tonkünstler* II (Lpz. 1792, 459): es scheint klar, daß mehr als nur die drei erschienenen Ausgabennummern der *Mus. Rhapsodien* (Stuttgart 1786) geplant waren. Im Zusammenhang der von Schubart gewählten Titelbezeichnung ist erwähnenswert, daß die von ihm herausgegebene Deutsche Chronik eine Rubrik mit Kurznachrichten verschiedener Thematik unter wechselnden Überschriften besitzt, darunter neben „Rhapsodien" (II, 1775, 74. Stück) etwa „Mannigfaltigkeiten" (51. Stück), „Misch" (94. Stück) und „Verschiedenes" (76. Stück).

(4) Der von J. Fr. Reichardt für die VERTONUNG EINES TEXTAUSSCHNITTES aus Goethes Versdichtung *Harzreise im Winter* gewählte Werktitel *Rhapsodie* (in: Caecilia, Bln [1795], 7 f.) lehnt sich möglicherweise an einen tradierten Bedeutungsaspekt des Wortes an, das als Bezeichnung der jeweils 24 Abschnitte der Epen Homers (vgl. die eingangs des Artikels ausgeführte Wortgeschichte), abgeleitet dann allgemeiner auch für ein Textfragment oder -bruchstück dient (auch mit negativer Konnotation; vgl. oben, I. (2)). Zwar läßt sich eine entsprechend intendierte Begriffsverwendung nicht zweifelsfrei belegen (zu einer anderen Erklärung des Werktitels Rhapsodie bei Reichardt vgl. unten, II. (2)), doch ist festzuhalten, daß die spätere Vertonung eines fast identischen Abschnittes aus besagter Versdichtung durch J. Brahms vom Titel her eindeutiger in die angesprochene Richtung zielt:

RHAPSODIE (Fragment aus Göthe's Harzreise im Winter.) für eine Altstimme, Männerchor u. ORCHESTER componirt von JOHANNES BRAHMS. Op. 53 (Bln 1870; zit. nach Brahms-Verz., München 1984, 223).

(5) Rhapsodie genannt wird daneben eine DARLEGUNG VON FORMALER KNAPP- UND INHALTLICHER UNAUSGEWOGENHEIT und ist in dieser Weise in der Musikpublizistik verschiedentlich nachzuweisen:

[Chr. Fr. D. Schubart], *Tonkunst* (Dtsch. Chronik II, 1775): Hier, Leser! hast einige rhapsodische Anmerkungen übers Klavierspielen (38);
D. C. Schreiber, *Rhapsodische Gedanken über d. Musik alter u. neuer Zeit* (AmZ VI, 1803/04, 349 ff.);
Anon. [signiert „Hdt."], *Ketzerische Rhapsodieen eines mus. Skeptikers* (AmZ L, 1848, 385 ff.; 417 ff.; 529 ff.; 577 ff.; 705 ff. [*Rhapsodia I–VI*]);
G. Ligeti, *Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompos.* (NZfM CLIV, 1993, H. 1, 20 ff.).

II. Ausgehend von den im 17. und 18. Jh. kursierenden Vorstellungen über die antiken Rhapsoden wird das Begriffswort Rhapsodie im Kontext von Überlegungen über eine ERNEUERUNG DER VORTRAGSKUNST verwandt und reflektiert.

(1) In den Bezugnahmen G. B. Donis auf die Musikpraxis der Griechen wird Rhapsodie als eine Form des Sprechgesangs gewürdigt, der daran orientierte STILE RECITATIVO SPECIALE im Hinblick auf die Opernmusik seiner Zeit aber für ungeeignet erklärt. Ein Anknüpfen an den Vortragsstil, wie ihn die antiken Rhapsodien musterhaft verkörpern (Rhapsodien werden in diesem Zusammenhang als „*Recitationi col Canto de' Poemi Heroici*" definiert, als von Gesang begleitete Vorträge heroischer Gedichte; *Discorso sopra la perfettione delle melodie*, in: *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*, Rom 1635, 95), ist durchaus in Donis Sinn:

La qual sorte di Recitatione in musica, benche non vsata à'tempi nostri fù però praticata da gl'antichi Greci, mentre quella natione fioriua; percioche *Rapsodi* diceuano à quelli che i componimenti de'più segnalati Poeti, massime d'Homero, in publico recitauano col canto...
Dunque hoggi si potrebbe à essempio di ciò sì fatta sorte di Recitatione introdurre: la quale senza dubbio piacerebbe vniuersalmente, & ottimamente riuscirebbe (119 f.).

Auf die an der antiken Rhapsodie orientierte Art des musikalischen Vortrags kommt Doni ausführlicher im Zusammenhang seines Versuchs zu sprechen, diejenigen musikalischen Stile zu klassifizieren, die für die Bühnenmusik seiner Zeit charakte-

ristisch sind. Im Bestreben, den neuen Opernstil der Florentiner Camerata mit einem „von Mißdeutungen unbelasteten Wort" zu beschreiben (S. Schaal, *Musica Scenica. Die Operntheorie d. Giovanni Battista Doni*, Ffm. 1993, 206), ersetzt Doni den auf den instrumentalbegleiteten Sologesang bezogenen Begriff stile recitativo durch die Neuprägung stile monodico. Er unterscheidet dabei zwischen drei verschiedenen auf der Bühne grundsätzlich möglichen Arten monodischer Gestaltung: den in enger Verbindung zur gesprochenen Sprache stehenden stile narrativo, den stile recitativo speciale – er eigne sich für den, der musikalisch etwas rezitiere, wie es vordem die Rhapsoden machten – sowie den stile espressivo (bzw. stile rappresentativo), der Affekte zur Darstellung bringe. Nur der letztere ist, nach Donis Dafürhalten, recht eigentlich theatertauglich, während der stile recitativo speciale – eine spezifische Form also des von ihm monodisch, seinerzeit allgemein rezitativisch genannten Stils – sich allenfalls für Opernprologe eigne; ein Stil, der für die Präsentation von Rhapsodien, von heroischen Gesängen passe, habe seinen angemessenen Platz nicht auf der Bühne, sondern am Vortragspult (pulpito):

Annotazioni sopra il compendio de' generi e de' modi della musica (Rom 1640), Kap. *Nello stile detto Recitatiuo*: Molte sono le diuersita delle Melodie; sopra le quali altroue hò discorso. Tuttauia voglio in questo luogo per amore de gl'Idioti dichiarare più minutamente quello che sia propriamente stile Recitatiuo. Comunemente si crede che tutte quelle Musiche siano di questo stile, le quali sono composte, per vna sola voce. Mà veramente non è così: perche lasciando stare le modulationi del canto piano, & Ecclesiastico, che si cantano à vna voce sola, e tuttauia non si comprendono sotto il Recitatiuo; anco le Musiche più artifiziose, e fra queste le Sceniche, sono di variate sorti…
Ma io v'aggiungo per terzo quello che più ristrettamente si dice Recitatiuo: dicendo che lo stile Monodico, che hoggi s'vsa per le scene (dal che s'esclude il Corico, e'l canzonesco) è di tre sorti: prima il Narratiuo suddetto; il quale si chiama così per adoprarsi nelle Narrationi, e lunghi racconti de'Messi, e simili…
Il secondo stile è lo speciale Recitatiuo, così detto perche propriamente conuiene a chi recita musicalmente; come anticamente faceuano i Rapsodi, che quanto al rappresentare in scena impropriamente si dice Recitare… La qualità della sua melodia è mezzana tra la Narratiua, e l'Espressiua: perche è più ariosa d'amendue; e meno patetica di questa… il vero suo luogo è il pulpito, e non la scena: perche ottimamente conuiene alle Rapsodie, e simili Recitationi col canto di Poemi Heroici… Per saggio di questo stile si potrebbe addurre il Prologo dell'Euridice sopradetto. *Io che d'alti sospiri*, &c. La terza sorte è quella che da noi si chiama Espressiua: la qual sola è veramente propria, e conueneuole alla scena: poiche per opinione nostra douerebbonsi l'altre due allontanarsene: la prima come troppo satieuole, e da posporsi ad vna semplice fauella; e la seconda per hauere troppo della cantilena, e confarsi meglio co'Poemi di genere misto. Nell'Espressiua dunque si fà professione di bene esprimere gli affetti; & in qualche parte quegl'accenti naturali del parlare patetico (60 f.; ausführliche Kommentierung dieser Passage bei Schaal, loc. cit., 205 ff.).

In dem 1642 vor der Academia della Crusca in Florenz gehaltenen Vortrag *Sopra la Rapsodia*, der erst posthum in einer Sammelpublikation seiner unveröffentlichten Schriften publiziert wurde (*De' trattati di musica*… II [= *Lyra barberina* II], hg. von A. Fr. Gori, Florenz 1763, 181 ff.), präsentiert Doni ausführlich seine Vorstellungen über das antike Rhapsodentum – die Darlegungen schließen eine Wortherleitung und -erklärung von Rhapsodie ein (182) –, um am Ende zu betonen, daß man diese Form des akzentuierten Sprechgesangs im allgemeinen durchaus angemessen als stile recitativo bezeichne, doch sei er etwas unzufrieden darüber, wie in praktischer Hinsicht von ihm Gebrauch gemacht werde: denn dieser Stil sei für Bühnenwerke (außer für einige weniger affektbetonte Passagen) nicht geeignet:

...molto più ciò si sente, quando in tuono forzato, e melodico si canta, l'aria di alcuna ottava, o altra simile cantilena; la quale è veramente quella sorte di canto più confacevole alle vere Rapsodie, che comunemente, e bene si chiama *Stile Recitativo*; benchè quanto all'uso, e applicazione, confesso di non soddisfarmene interamente; poichè s'io miro alle autorità degli Scrittori antichi, e a molte ragioni importanti, mi pare più convenevole a'Pulpiti, e Poemi di genere misto, che alla Scena, e a Poesie rappresentative: concendendo però, che quando si recitino secondo l'uso d'oggi le Azioni intere in Musica, non sia sproporzionato a'Prologhi (e fede ce ne fa quella bellissima melodìa dell'Euridìce) Narrazioni, Colloqui, e simili passi, dove non si esprime gran commozione di affetto (185).

(2) Vor dem Hintergrund der seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. auszumachenden Bestrebungen, den „Rhapsoden" als öffentlichen Deklamator von Dichtung neu zu etablieren, sind vereinzelt mit den Wörtern Rhapsodie bzw. rhapsodisch gebildete Kompositionstitel zu sehen, die auf eine SPEZIFISCHE MUSIKALISCHE DEKLAMATION abheben. Aus einem Brief Fr. Schillers an K. A. Böttiger vom 18. 10. 1797 geht der Wunsch nach Wiederbelebung einer Vortragskunst früherer Zeiten deutlich hervor:

Führen Sie ja Ihren Vorsatz aus, einige Worte über die großen Vortheile der lauten Recitation bei dergleichen Dichterwerken [sc. wie Goethes *Hermann und Dorothea*] dem Publikum ans Herz zu legen... Ich wünschte in allem Ernst, es kämen in dieser Speculationsreichen Zeit einige gute Köpfe auf den Einfall, ein Gedicht wie unser Hermann und Dorothea ist von Dorf zu Dorf auf Kirchweihen und Hochzeiten zu recitieren und so die alte Zeit der Rapsoden und der Minstrels zurückzuführen (*Schiller Nationalausgabe* XXIX, Weimar 1977, 147).

Eine Voraussetzung für die aktualisierte Wortverwendung Rhapsode dürften in die Breite wirkende Überlegungen über die Rolle seines antiken Namensgebers im Prozeß mündlicher Tradierung

der Epen Homers sein, wie etwa J. G. Herder sie anstellt (der nachfolgend zitierte Zeitschriftenbeitrag steht in enger Verbindung mit Herders Forschungen über das Volkslied, das durch stete Variantenbildung gekennzeichnet sei):

Homer, ein Günstling d. Zeit (Die Horen 1795, IX. Stück): ...da es der Zweck des Rhapsoden war, mit der Versammlung gleichsam ganz Eins zu werden, und aus seiner in ihre Seelen homerische Begeisterung... hinüber zu strömen, wozu er sogar auch mimische Kunst anwandte; so ist, wenn man sich dabey die griechische Lebhaftigkeit im Vortrage, im Erzählen, im Extemporiren erdichteter Geschichte einigermassen vorstellt, ein steifes Recitiren auswendig gelernter Verse... ganz undenkbar. Kaum läßt sich eine Geschichte, zumal im Feuer der Beredsamkeit, zweymal mit denselben Worten erzählen; und obgleich hier der Gesang und das Sylbenmaas dazu da war, dass es den Sänger innerhalb vester Schranken erhalten sollte: so waren diese Schranken doch so weit gesteckt, dass er unmöglich zu einer Sprachmaschine werden konnte, die unabänderlich dieselben Töne wiederholte... So variiren alle Volkslieder auf der Erde... (61 f.); in die Reihe historischer Träger des Volkslieds werden Rhapsoden häufiger aufgenommen, so von I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [2]1839), Art. *Volkslied*: Die Rhapsoden, die Skalden, die Minstrels, die Troubadours, und die Minne- und Meistersänger waren es, welche... in früherer Zeit Volkslieder dichteten und sangen... (II, 423).

Das öffentliche Deklamationswesen erhält in Deutschland mit Fr. G. Klopstocks als biblisches Epos konzipierter Versdichtung *Der Messias* (1748 ff.) sowie dessen zahlreichen Beiträgen zur Theorie der Sprechkunst wichtige Impulse. Für Dichtung sei ganz generell der Vortrag in einem „erhebenden Ton" (die „Sprechung") das „Entscheidende", verlautbart Klopstock (*Epigramme*, hg. von K. Hurlebusch, Werke u. Briefe, Abt. Werke II, Bln u. New York 1982, 47), und in einem vermutlich 1797 entstandenen Epigramm – posthum im Taschenbuch Minerva für das Jahr 1816 veröffentlicht und dabei vom Herausgeber Böttiger mit dem Titel *Die Rhapsoden* versehen – wird dieser Gedanke noch stärker akzentuiert: „Wird das Gedicht nicht gesprochen; so seht ihr die Seelen nicht, denen / Inhalt, treffendes Wort mit zu erscheinen gebot. / Spricht man's nicht gut; so entbehrt ihr nicht jene Seelen nur, anders / Zeigt sich der Inhalt auch, ist euch der wahre nicht mehr" (loc. cit., 41 f.; zur nachträglichen Überschrift vgl. ibid., 253). Der Ausdruck Rhapsode läßt sich in der Bedeutung Vortragskünstler, Deklamator, Rezitator ab Ende des 18. Jh. häufiger belegen, etwa in den Erinnerungen des oben, I. (3), im Zusammenhang mit seinen 1786 erschienenen *Mus. Rhapsodien* erwähnten Chr. Fr. D. Schubart:

Schubart's Leben u. Gesinnungen, hg. von L. Schubart (Stuttgart 1793): Einer meiner hervorstechendsten Karakterzüge war es, daß ich nichts für mich allein behalten konnte... Ich mußte mitteilen, oder bersten... Daher entstanden die Lesestunden, die ich [Mitte der 1770er Jahre] in Augsburg in Privathäusern und öffentlichen Sälen anstellte... Ich las anfangs die neusten Stüke von Göthe, Lenz, Leisewiz, und die Gedichte aus den Musenalmanachen mit eingestreuten Erklärungen vor, und da ich großen Beifall erhielt; so wählte ich Klopstocks Messias, um an einem wichtigen Beispiel zu sehen, ob sich die Odeen der Alten auch auf deutschen Boden verpflanzen ließen, und ob ein Rhapsode auch unter uns sein Glück machen würde... ...und da ich nebst einer natürlichen Anlage zum Vorlesen, mich von Jugend auf darin übte, auch meinen Autor fast auswendig wußte: so war ich kein schlechter Rhapsode. Der Erfolg war über meine Erwartung groß... ...Menschengefühle erwachten, so wie sie der Geist des Dichters wekte. Man schaurte, weinte, staunte, und ich sah's mit dem süßesten Freudengefühl im Herzen (II, 38 ff.); ein späterer Biograph Schubarts meint, daß dieser „ein Vortragskünstler war. Eine Einheit von Dichter, Komponist, Sänger und Spieler, die man nur mit dem griechischen Wort ‚Rhapsode' zusammenfassen" könne (E. Holzer, *Schubart als Musiker*, Darstellungen aus d. Württembergischen Gesch. II, Stuttgart 1905, 41). Der daran sich anschließende Satz ist allerdings eine Fehldeutung: „Er selber [Schubart] wußte es, als er den Titel ‚Musikalische Rhapsodien' ersann" (vgl. oben, I. (3)).

Einen Gegenentwurf zu dem hier gezeichneten Selbstporträt eines sich als Rhapsoden verstehenden, gleichermaßen enthusiastischen wie exaltierten Vortragskünstlers bilden die mit der gleichen Bezeichnung verbundenen Vorstellungen Goethes und Schillers, die den (idealen) Rhapsoden als einen quasi entsubjektivierten Darbieter epischer Dichtung propagieren:

Ueber epische u. dramatische Dichtung (Ueber Kunst u. Alterthum VI/1, 1827): Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhang am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im Allgemeinen zu hören glaubte (zit. nach Goethe, *Sämtliche Werke* I/22, Ffm. 1999, 297); den 1827 erstveröffentlichten „Aufsatz" schrieben Goethe und Schiller 1797 (vgl. Goethe, *Sämtliche Werke* II/4, Ffm. 1998, 464 u. 1015).

In diesem Kontext zu sehen ist, daß die Wörter Rhapsodie bzw. rhapsodisch im Titel einiger Kompositionen auf eine spezifische Form der Deklamation des bzw. der betreffenden Stücke hindeuten sollen. Diese begriffliche Bedeutungsebene wird in der „Vorerinnerung" des einschlägig benannten Opus 8 von J. A. Anschuez, erschienen 1798, ausführlicher angesprochen:

Rhapsodische Gesänge. Versuch einer mus. Deklamazion mit Begleitung d. Forte Piano (Augsburg): Ich lege hier dem Musikfreunde gegenwärtige rhapsodische Gesänge als eine Probe musikalischer Declamazion vor. ...Poesie mit ihrer so bezaubernden Freundinn: der Musik... noch inniger zu vereinigen... – Diess war mein Zweck, den ich dabei im Auge hatte.

Kann Poesie, oder eine exaltirte gleichsam aus höhern Regionen hergenommene Sprache den Ausdrükken der Empfindung eine Wärme und Vollgenuss geben, die die

Prose vergebens zu erringen sich bemüht; warum sollte, da das Harmonische des Rythmus soviel dabei würkt, der reine entschiedene Ton, worinn der Rythmus gebracht wird, nicht auch das Seinige dazu beitragen, um das Ganze in einem schönern, und geläutertern Lichte darzustellen, und die Würkung zu erhöhen? Ueberhaupt lässt sich doch keine richtige Deklamazion ohne eine gewisse Art von harmonischem Klange der Stimme denken...
Ueber den würklichen Vortrag dieser rhapsodischen Gesänge aber erlaube man mir... noch einige Anmerkungen...
Wir werden umsonst zu rühren uns bemühen, wenn wir es nicht schon zuvor selbst sind, oder doch scheinen; diese Rührung muss sich in allen unsern Bewegungen und Accenten offenbaren, und durch ihre Schwingungen den Gefühl Saiten des andern unvermerkt eine zitternde Bebung mittheilen. Man wird daher leicht einsehen, dass, um diese Wirkung – besonders bey einer musikalischen Deklamazion – hervorzubringen, sich selbst die Stimme oder der Ton nach dem Ausdruck des Worts modeln müsse...
Die Recitativen ähnliche Stellen, die ich hie und da eingestreut habe, sollen weiter nichts seyn, als die Deklamazionen im strengsten Sinne genommen, wozu ich nur die Töne angebe, übrigens aber die eigentliche Ausführung davon dem Begriffe des Spielenden selbst überlassen will (I f.); vgl. in diesem Zusammenhang auch eine die *Rhapsodischen Gesänge* betreffende Bemerkung in G. Schilling, *Encyklopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Supplement-Bd. (Stuttgart 1842), Art. *Anschuez*: Er hatte damals den Gedanken, das veraltete Recitativ durch eine ganz neue Art des Vortrages zu verdrängen (9).

Ein implizit begriffsbildender Zusammenhang zwischen Vortragsmodus und Kompositionstitel kann auch im Fall der 1795 erschienenen *Rhapsodie* J. Fr. Reichardts bestehen, der die Anweisung „Frei und nachdrücklich declamirt" vorangestellt ist (Cäcilia, 3. Stück, Bln [1795], 7; zu einer möglichen weiteren Bedeutungsebene des Werknamens vgl. oben, I. (4)). C. M. von Webers *Gesänge mit Begleitung d. Pianoforte* op. 23 enthalten als Nr. 2 ein *Rhapsodie* genanntes Lied mit der Vortragsanweisung „Largo. Recitando con anima". Eine anonyme Rezension der *Gesänge* meint, das betreffende Stück sei „im ernsten Styl gehalten und vorzüglich gut declamirt" (AmZ XV, 1813, 67), eine Aussage, die eventuell durch den gewählten Titel mit beeinflußt worden ist. Fr. W. Jähns (*Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Bln 1871) interpretiert später ähnlich: „Die Ueberschrift des Liedes ‚Rhapsodie' passt mehr auf... dessen Vortrag als auf das Gedicht..." (84). Der narrative Gestus der *Ungarischen Rhapsodien* von Fr. Liszt (vgl. unten, IV. (1)) wird greifbar auch in den Vortragsanweisungen („Lento quasi Recitativo" lautet die erste von Nr. 1). Nur zwei musiklexikalische Einträge sind nachweisbar, in denen die mit dem Ausdruck Rhapsodie verschiedentlich verbundene Vorstellung einer spezifisch deklamierenden oder „mehr recitirenden" Ausführung angesprochen ist:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Rhapsoden*: In der Musik nennt man auch einen mehr recitirenden und abgerissenen als melodisch zusammenhängenden Vortrag einen rhapsodischen Vortrag, desgleichen auch Tonstükke, welche auf eine solche Ausführung berechnet sind, Rhapsodien (730);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Rhapsodie*: ...Tonstück von mannigfaltigem, bunten Inhalte, freierer Form und recitirendem Vortrage (591 b).

*

Exkurs: In einer neueren Studie über orale Kulturen in Vergangenheit und Gegenwart wird mit einem (bereits im Titel angedeuteten) Wortspiel eine assoziative Verbindung zwischen der Rhapsodenkunst der griechischen Antike und der Rap-Kultur der Gegenwart geknüpft:
V. Edwards, Th. J. Sienkewicz, *Oral Cultures Past and Present. Rappin' and Homer* (Cambridge, Mass. 1991): While the Homeric term for oral artists... is *aoidoi* or ‚singers', in other contexts early Greek artists are described as *rhapsodoi* or ‚weavers of songs'... We suggest that this act of ‚stitching together a song' is an appropriate metaphor for the art of all good talkers, not just those of ancient Greek performance. The weaving metaphor affirms an important aspect of oral performances, namely the skilful use of words, and presents the performer as an expert artisan.
It is interesting to speculate further on possible links between the classical rhapsode and the contemporary rapper. In the absence of any documentation on the origins of the term ‚rap', we might do a great deal worse than falling back on to folk etymologies... To sustain the imagery of the subtitle of this book, it could be argued that Homer was, in fact, a rhapper! (162 f.).

*

III. Rhapsodie ist in der ersten Hälfte des 19. Jh. als Titel von CHARAKTERSTÜCKEN, vornehmlich für Klavier, gebräuchlich.

(1) Eine Vorreiterrolle bei der Etablierung dieses GENRES „TONISCHER DICHTUNG" nimmt V. J. Tomášek ein. Zwar erscheint bereits zu Beginn des 19. Jh. ein erstes als Rhapsodie bezeichnetes Klavierstück (W. R. von Gallenberg, *Rhapsodie pour le Pianoforte*, Lpz. 1802), doch bilden erst Tomášeks entsprechende Werke den Ausgangspunkt eines neuen Zweiges des musikalischen Charakterstücks (*Six Rapsodies pour le Pianoforte* [I] op. 40, Prag [1813] und *Six Rapsodies...* [II] op. 41, Lpz. [1814]). Daß in der ersten Sammlung „gleichsam die ersten Ideen dieser Musikgattung" verkörpert seien, schreibt der Komponist, als er sie dem Leipziger Musikverleger Kühnel (vergeblich) anbietet (zit. nach: W. Kahl, *Das lyrische Klavierstück Schuberts u. seiner Vorgänger seit 1810*, AfMw III, 1921, 67), womit wohl ein Hinweis auch auf die gehaltliche Besonderheit der betreffenden Stücke gegeben wird. In einer 1846 erschienenen Passage seiner Lebenserinnerungen stellt Tomášek die Schaffung musikalischer Rhap-

sodien in den weiteren Kontext der eigenen Bestrebungen, poetische „Dichtungsarten in das tonische Gebiet" zu verpflanzen. Aus dem Bildungserlebnis, das ihm die Beschäftigung mit der Literatur der Antike bereitet, erwachsen kompositorische Impulse: Dithyrambe, Ekloge und Rhapsodie betitelt Tomášek in der Folge verschieden geartete „Tondichtungen". Unter Rhapsodie (eine Werkbezeichnung, in die Imaginationen vom Rhapsodentum der „Vorzeit" mit hinein spielen) versteht er dabei ein lyrisches Klavierstück mit spezifischem Affektgehalt; sie ist, den im nachhinein publizierten Ausführungen des Komponisten zufolge, ernst gehalten, kraftvoll-entschieden im Ausdruck und verlangt eine gewisse technische Bravour, ohne sich jedoch in formaler Hinsicht als „dreiteilige Liedform" (W. Kahl, Art. *Rhapsodie*, MGG XI, 1963, 368) etwa von der idyllischen, das „Zarte" liebenden Ekloge zu unterscheiden:

Fortsetzung d. Selbstbiographie (Libussa. Jb. V, 1846): Schon lange her zeigte sich eine unbegreifliche Gleichgültigkeit gegen die Sonate für's Clavier und gegen die Symphonie für's Orchester... Dieser... sich verflachende Zeitgeschmack zwang mich, meine Zuflucht zur Poetik zu nehmen, um zu sehen, ob nicht manche ihrer Dichtungsarten in das tonische Gebiet verpflanzt, und dadurch die ohnehin noch immer beengte tonische Dichtung erweitert werden könnte. Der erste Versuch bestand in sechs Eklogen für's Pianoforte [op. 35]... Diese bald darauf sehr beliebt gewordenen Tondichtungen sind wol eine Art Pastoralen... Die Eklogen verlangen einen einfachen, dabei sehr gemüthlichen Vortrag, wenn sie den Zuhörer in das idyllische Leben versetzen sollen (327 f.);
Ich wollte mich auch an solchen Tonstücken versuchen, in denen vorherrschend Ernst mit Kraft und Energie gepaart ist. Da trat die Vorzeit mit ihren Rhapsoden, wie durch einen Zauberschlag lebendig vor meine Seele; ich sah und hörte, wie sie ganze Stellen aus Homer's Illiade declamiren und Alles begeistern. Sollte die Musik als Königin der Gefühlswelt, dacht' ich, es nicht auch vermögen, einzelne Gemüths-Affektionen durch den Ton, Harmonie und Rhythmus, wenn auch nur skizziert, auszudrücken? – Auf eine so wichtige Frage gehörte auch eine Antwort, und ich componirte *Six Rhapsodies pour le Pianoforte, Oeuv. 40*... Um... der Welt zu zeigen, daß es nicht die Form allein ist, wodurch das Wesen eines Tonstückes bestimmt wird, sondern daß seine eigentliche Prägung mehr von der poetischen Idee abhängt, behielt ich die Form der Ekloge bei, ohne zu besorgen, daß man beim Anhören, die in ihrer Tendenz so ganz verschiedenen Tondichtungen, mit einander verwechseln werde, und ich irrte nicht... Die Ekloge liebt in der Regel das Zarte und Anmuthige, wogegen die Rhapsodie sich fast immer nur mit dem Kraftvollen und Entschiedenen befaßt, wodurch sie schon wegen ihrem technischen Antheil sich mehr der Bravour nähert. Daß aber die musikalische Poetik durch sie reicher geworden, liegt am Tage... (341).

Als Titel von Charakterstücken ist Rhapsodie bis Mitte des 19. Jh. eher selten gebräuchlich. Daß mit der Werkbezeichnung in allen Fällen eine poetische Idee im Sinne Tomášeks verknüpft ist, ist nicht zu belegen (und auch wenig wahrscheinlich). Gedanken und werkbezogene Überlegungen, wie sie die zitierte, mit einigem zeitlichen Abstand zu op. 40 und 41 erschienenen Erinnerungen enthalten, dürfte Tomášek allerdings zuvor schon gesprächsweise geäußert haben, etwa seinen Schülern gegenüber, aus deren Kreis auffallend viele als Rhapsodie bezeichnete Werke für Klavier stammen (J. V. Voříšek, op. 1, Wien [1818]; A. Dreyschock, op. 37, 38, 39, 40 u. 98; I. Tedesco, op. 52; A. K. Lickl op. 27 u. 40; J. Chr. Keßler [vgl. unten, III. (3)]; H. Hampel, op. 16; Angaben nach Kahl, loc. cit., der in diesem Zusammenhang von „oft oberflächlichen Rhapsodienachahmungen" spricht).

(2) Die zeitgenössische Rezeption thematisiert die Verwendung des Werktitels Rhapsodie selten, dabei werden TYPOLOGISCHE MERKMALE DER BETREFFENDEN STÜCKE NUR VAGE ANGESPROCHEN. Rezensenten der entsprechend bezeichneten Werke von Tomášek heben – in Unkenntnis der mit dem Begriff verbundenen Assoziationen und musikalischen Intentionen des Komponisten – ganz allgemein eine den Stücken innewohnende „Eigenthümlichkeit der Gedanken" sowie deren (im Vergleich zur gängigen Klavierliteratur) „tiefern Gehalt" hervor. Mit dem Hinweis, Tomášeks Rhapsodien seien „charakteristisch" bzw. „Sätze von verschiedenem Charakter", liegt eine Zuordnung zum Charakterstück vor:

Anon. Rezension von Tomášeks *Six Rapsodies pour le Pianoforte* op. 40 (AmZ XV, 1813): Da sich die jetzt gewöhnlichen Formen der Solostücke für ein Instrument... so sehr, und oft so ermüdend, ausdehnen; bey dieser Ausdehnung derselben auch von nicht Wenigen weit mehr aufs blosse Figuriren, als auf die Gedanken selbst, und deren kunstgemässe Darstellung, gedacht wird: so ist's... sehr zu loben, wenn Künstler von Geist, Kenntnissen und Geschmack zuweilen die Sache umkehren... und vornämlich auf die Gedanken selbst, und deren nur hinlängliche, aber kunstmässige Darstellung, ohne breite Ausführung, Bedacht nehmen. Das hat Hr. T., erst in seinen bekannten, schätzbaren Eklogen, und nun auch hier in diesen Rhapsodien gethan – welche letztere jenen in jeder Hinsicht nahe verwandt sind. Wie an jenen, so ist an diesen, nicht seltene Eigenthümlichkeit der Gedanken, Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, stets anständige... Schreibart, und ein überhaupt aufs Solide gerichteter Sinn zu rühmen (710 f.);
Anon., *Musik* (Zeitung für d. elegante Welt XIII, 1813): Zu den Componisten, welche nicht bei dem Gewöhnlichen stehen bleiben, sondern durch eigene Ideen und neue Verbindung derselben die Musik bereichern, gehört Hr. T o m a s c h e k in Prag. Wie interessant und charakteristisch er zu setzen weiß, bewiesen schon seine *Eglogues*, und von ähnlicher kunstreicher Arbeit sind auch seine, *VI Rapsodies... O[pus] 41*... Der Freund von gründlicher und ausdrucksvoller Musik, die nicht blos flüchtig gefällt, sondern... durch tiefern Gehalt interessirt und erfreut, findet hier schön ausgeführte Sätze von verschiedenem Charakter (1512).

Eine Besprechung von Tomášeks *Six Eclogues* op. 33 enthält zudem Bemerkungen, die auf die ihnen (nach damaligem Verständnis) nahestehenden Rhapsodien durchaus übertragbar scheinen: „Ehemals würde man die Stücke im Allgemeinen *Soli* genannt haben... Uebrigens ist es recht sehr zu loben, dass manche unsrer denkenden Componisten Auswege suchen, die gemeine Sonatenform zu verlassen" (AmZ XIII, 1811, 383 f.). Die Preisgabe der Sonatenform ist seinerzeit aber nicht durchgehendes Charakteristikum von Werken, die unter der Bezeichnung Rhapsodie bzw. Rhapsodien veröffentlicht werden. Die folgende Rezension eines entsprechenden Beispiels führt den gewählten Kompositionstitel auf eine losere „Aneinanderreihung der Gedanken" und entwicklungstechnisch freiere Behandlung zurück, als sie in der „eigentlichen Sonate" gegeben sei, ohne sich dabei auf in diese Richtung zielende Aussagen des Urhebers berufen zu können:

Anon. Rezension von J. B Gross, *Rhapsodies pour Violoncelle et Pianoforte* op. 12 (AmZ XXXV, 1833): Diese Rhapsodieen bestehen aus vier Sätzen... Das Ganze hat... die Form der Sonate, wovon sich jedoch die Art der Ausführung etwas sondert. Die Aneinanderreihung der Gedanken hat etwas Phantastischeres, das Einzelne [ist] weniger in Passagen verarbeitet, als man diess in der Sonate gewohnt ist, grossartiger und massenhafter im einfach Capriciösen, was jedoch folgerecht zusammen gehört, ohne so fest aus einander entwickelt zu seyn, als in der eigentlichen Sonate. Der Titel entspricht also der Sache sehr gut (756).

Das Prinzip einer gewissen formalen und darin Gattungstypen wie Fantasie und Scherzo übertreffenden Ungebundenheit wird mit der Bezeichnung Rhapsodie assoziiert; von R. Schumann werden entsprechend betitelte Werke den „brillanten Salonstücken" subsumiert:

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien [1835–37] ²1839), Art. *Rhapsodie*: Eine Art kurzer Fantasie, nur, wo möglich, noch freier (II, 254);
Kürzere Stücke für Pianoforte. (Fortsetzung.) Eduard Wolff, 4 Rhapsodieen. Op. 29... (NZfM, Bd. 15, 1841): ...wir wüßten... kaum einen deutschen Componisten, der so brillante Salonstücke zu Stande bringen könnte... Zum Begriff ‚Rhapsodie' fehlt ihnen eigentlich das Rhapsodische, dem wir selbst noch mehr Freiheit als dem Scherzo zugestehen; doch ist's eben ein Wort, für die Sache hätten wir selbst kein passenderes zu wählen verstanden (93 a f.).

Schumann, der 1832 selbst ein Charakterstück mit dem Titel *Fantaise rhasodique* [sic]. *Fandango pour le Piano* zu schreiben plant (*Tagebücher* I, ed. Eismann, Lpz. ²1971, 379) – per Verlagsanzeige (AmZ XXXIV, 1832, 472) als op. 4, *Fandango. Rhapsodie pour le Pianof.* angekündigt, allerdings nicht vollendet –, bezeichnet in anderem Zusammenhang den eigenen Klavierzyklus *Carnaval* op. 9 als „rhapsodisches" Werk, dessen Entstehen sich einem Zufall verdanke; es handele sich um „Spielereien" mit derart rasch wechselnden „musikalischen Stimmungen", daß ihnen ein Publikum, „das nicht alle Minuten aufgescheucht sein will", kaum folgen könne (*Franz Liszt*, NZfM, Bd. 12, 1840, 120 a). Einen anderen Akzent hat sicherlich die Aussage eines anonymen Rezensenten, die *Rhapsodie* op. 1 von C. Grillparzer sei „wirklich rhapsodisch" gehalten, eine Bemerkung, die eher wieder auf die „eigen erfundene" Faktur der vorliegenden Komposition abzielt. Das daran sich anschließende, etwas verquer klingende Lob spielt auf einen begriffsgeschichtlich älteren, pejorativen Bedeutungsaspekt der als Werktitel verwendeten Bezeichnung an (vgl. oben, I. (2)): Die besprochene *Rhapsodie* sei ein „nichts weniger als unordentlich zusammengewebtes Stück" (AmZ XXXIV, 1832, 519).

(3) Einer Äußerung R. Schumanns zufolge gehören Kleinformatige Werke generell der „rhapsodischen" Kunstsphäre zu und damit implizit einem Bereich des Komponierens, in dem ästhetisch Gewichtiges kaum geschaffen werden kann. In einer Sammelrezension einiger lyrischer Klavierstücke (u.a. *Phantasie* op. 23; *Impromptus* op. 24; *Bagatellen* op. 30) von J. Chr. Keßler – der übrigens als op. 51 später auch *4 Etudes rapsodiques* vorlegt – lobt Schumann (unter dem Pseudonym Raro) den Komponisten als durchaus „kräftiges Dichtergemüth" (*J. C. Keßler in einzelnen seiner Werke*, NZfM, Bd. 1, 1834, 113 b). Freilich liege es „in der Form, vielmehr Nichtform der angezeigten Werke, daß die Empfindung sich nicht in jenen allmäligen Schwingungen, die das längere Kunstwerk in uns beschreibt, ausdehnen" könne. Zwar könne die „Hand des Meisters... auch im kleinsten Abgeschlossenes, Befriedigendes schaffen", doch empfiehlt er, „daß unser werther Kunstgenosse... sich weniger in der kleinsten obwohl witzigsten Kunstsphäre, in der rhapsodischen, zerstreue" (114 a). Schumanns Charakterisierung jenes von Keßler gepflegten Schaffensgebietes als witzig (im Superlativ) – deutbar im Sinne von espritvoll oder unterhaltsam – ist mit der bildhaft zum Ausdruck gebrachten Auffassung verbunden, daß sich ein Komponist von wirklicher Bedeutung nur in großen Werken zeige: Kleine Stücke (wie die in Rede stehenden) entsprächen den bei einem Vulkanausbruch herausgeschleuderten Steinen (möglich, daß hier die dem Wort Rhapsodie zugewachsene Bedeutung Bruchstück mitgedacht ist; vgl. oben, I. (2)), staunend aber würden die Menschen nur aufschauen, „wenn die große Flammensäule zu den Wolken" aufsteige (ibid.).

IV. Ausgehend von entsprechend bezeichneten Werken Fr. Liszts bedeutet Rhapsodie eine formal kaum gebundene, vielfach an Volksweisen sich anlehnende Vokal- bzw. Instrumentalkomposition.

(1) Seine seit den späten 1830er Jahren sukzessive entstandenen, dann zu einem Zyklus zusammengefaßten *Ungarischen Rhapsodien* versteht Liszt als MUSIKALISCHE FRAGMENTE EINES NATIONALE IDENTITÄT STIFTENDEN EPOS der Zigeuner. Im Zusammenhang einer Konzertreise nach Ungarn 1840 erscheinen im Wiener Musikverlag T. Haslinger unter dem Sammeltitel *Magyar Dallok – Ungarische National-Melodien* vier Hefte mit volksmusikalischen Paraphrasen (insgesamt 11 Stücke enthaltend). 1846 werden anläßlich einer erneuten Tournee Liszts durch Ungarn die hieran anknüpfenden Heftnummern 5 bis 10 (mit je einem Werk) unter dem geänderten Reihentitel *Magyar Rhapsodiák – Rhapsodies hongroises* veröffentlicht. Dieser Umbenennung liegen ideengeschichtliche Implikationen zugrunde: Mit ihr ist der „Schritt von der Sammlung folkloristischer Klaviermusik zu einem poetisch-musikalischen Zyklus" gekennzeichnet (D. Altenburg, *Liszts Idee eines ungarischen Nationalepos in Tönen*, Studia Musicologica XXVIII, 1986, 217). Von Interesse ist in diesem Kontext zunächst, daß Liszt 1846 auf seiner Reise nach Ungarn V. J. Tomášek in Prag besucht und dabei wohl auch dessen mit dem Werktitel Rhapsodie verbundenen Überlegungen kennenlernt (eine unmittelbare Bezugnahme darauf läßt sich jedoch nicht belegen). Wesentliche Aspekte, die Liszts Verwendung des Kompositionstitels Rhapsodie motiviert haben dürften, finden sich in einem Brief an M. d'Agoult vom 8. 10. 1846 angesprochen. Danach handelt es sich bei den von ihm in Ungarn gesammelten und musikalisch bearbeiteten (Zigeuner-)Melodien um Fragmente eines nationalen Epos (eines Epos in Tönen), und indem er für deren Verbreitung sorge, werde er zum Rhapsoden (implizit jenen des griechischen Altertums vergleichbar, die aus den Epen Homers rezitierten):

Pendant mon séjour en Hongrie, j'ai recueilli quantité de fragments à l'aide desquels on recomposerait assez bien l'epopée musicale de cet étrange pays, dont je me constitue le Rhapsode (*Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult* II, hg. von D. Ollivier, Paris 1934, 368).

In der sich anschließenden Phase einer Überarbeitung des Zyklus der *Ungarischen Rhapsodien*, von deren 21 Nummern 1851–53 zunächst 15 erscheinen (u. a. skizziert er – vermutlich 1849 – eine „populäre Ausgabe in erleichterten Versionen der Ungarischen Melodien und Rhapsodien" unter dem Titel *Zigeuner Epos*; vgl. B. Jäker, *Vom ungarischen Volkstanz zur* Ungarischen Rhapsodie. *Zu d. Frühfassungen d.* Ungarischen Rhapsodien *von Franz Liszt*, Musik als Text, Kgr.-Ber. Freiburg i. Br. 1993, II, 108), reift in Liszt die Idee eines programmatischen Vor- bzw. Nachworts (vgl. Brief an M. d'Agoult vom 17. 7. 1847; *Correspondance...*, loc. cit., 389), das schließlich in Buchform unter dem Titel *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* veröffentlicht wird (Paris 1859; dtsch. als *Die Zigeuner u. ihre Musik in Ungarn*, Pesth 1861, gekürzte Fassung von P. Cornelius, und Lpz. 1883, Übersetzung von L. Ramann [Gesammelte Schriften VI]). Liszt erklärt darin, die Musik ungarischer Zigeuner habe ihn von Kindheit an angeregt, „Fragmente derselben dem Klavier einzuverleiben" (*Die Zigeuner...*, loc. cit., 1883, 388). Im Laufe der musikalischen Anverwandlungen sei er zur Überzeugung gelangt, „dass diese losgetrennten Stücke, diese zerstreuten und auseinandergerissenen Melodien zerstreute, verzettelte und verkrümelte Theile, Bruchstücke eines großen Ganzen seien" und sie sich „vollkommen zur Zusammenfügung eines harmonischen Gesammtwerkes eignen würden – eines Gesammtwerkes, welches... als eine Art nationalen Epos betrachtet werden könnte – als ein z i g e u n e r i s c h e s E p o s" (389). Es handele sich um „Weltliteratur" (392) in einer allerdings „ungebräuchlichen Sprache und Form" (389), in der „keine Thatsachen" erzählt, sondern in Tönen „Seelenzustände" eines Volkes geschildert würden (393). Seine eigene „Arbeit", die Fragmente der Zigeunermusik – deren jedes „Theil eines Ganzen" sei und zugleich „ein Ganzes für sich" bilden könne – umzuschmelzen und „zu einem Körper zusammenzufassen" (389), vergleicht Liszt mit der Arbeit griechischer Gelehrter bei der Zusammenstellung der Epen Homers zu einem Textkorpus (390; diese Passage findet sich in der originalen franz. Ausgabe noch nicht). Die hier nur umrißhaft dargestellte ideengeschichtliche Verortung seines Klavierzyklus gibt in mehrfacher Hinsicht zu erkennen, was die Verwendung des Werktitels motiviert haben könnte. Explizit äußert sich der Komponist zur Wahl des „Gattungsnamens" (392) nur an einer Stelle seiner Schrift: Mit dem „Wort R h a p s o d i e" habe er „das phantastisch e p i s c h e Element bezeichnen" wollen, das er in den zigeunerischen Weisen zu erkennen glaubte. Jede dieser „Schöpfungen" sei ihm stets als „Theil eines poetischen Cyklus" erschienen, der „bemerkenswerth" sei „durch die Einheit seiner ungeheuer n a t i o n a l e n Inspiration" (392 f.):

Des Bohémiens..., loc. cit.: Ému comme nous l'avons été depuis notre enfance par la musique des Bohémiens, familiarisé dès lors avec ses allures à nulles autres pareilles,... nous avons été naturellement porté de très-bonne heure à en approprier quelques fragments au piano... Toutefois, après avoir soumis bon nombre de fragments à ce procédé de transcription, il ne nous semblait jamais en avoir fini... Alors nous acquîmes la conviction que ces morceaux détachés, ces mélodies disjointes et éparses étaient les parties disséminées, émiettées, éparpillées d'un grand tout; qu'elles se prêtaient parfaitement à la construction d'un tout harmonieux, qui... être considéré comme une sorte d'épopée nationale, – *épopée bohémienne*, – chantée dans une langue et dans une forme inusitées...
De ce nouveau point de vue, nous aperçûmes sans peine que les poésies qui abondent dans la musique bohémienne... pouvaient se rassembler en un corps homogène, en une œuvre complète, divisée de sorte que chaque

chant soit à la fois total et partie, susceptible d'être séparé du reste, jugé à part et indépendamment de l'ensemble, tout en demeurant lié aux autres par l'identité du sujet, l'analogie de l'inspiration et l'unité de la forme. Les fragments de musique bohémienne que nous avions déjà fait isolément paraître subirent un nouvel examen; ils furent révisés, refondus, réunis à d'autres dans l'intention de former un corps d'ouvrage, qui, ainsi cimenté, offre une œuvre correspondante, à peu près, à ce que nous croyons permis de considérer comme une épopée bohémienne… Il se trouva que les Rhapsodies Hongraises *furent un succès*… Elles s'expliquèrent d'elles-mêmes et gagnèrent elles-mêmes leur cause. Pendant que cette réussite s'opérait sans aide, la préface commencée s'acheva. Elle se présente aujourd'hui dans ces pages aux auditeurs sympathiques de la nouvelle épopée. Ceux-là, en lisant, verront que… c'était dans l'espoir de faciliter l'adoption de cette musique, si chère à notre patrie, dans la sphère la plus élevée de l'art, dans celle qui est commune à l'humanité entière,… sphère… que Gœthe désignait par avance du nom de *Weltlitteratur*: littérature universelle.
En publiant une partie des matériaux considérable que nous avons eu occasion d'amasser durant nos longs rapports avec les Bohémiens de Hongrie et les collectionneurs de leurs principaux thèmes, transplantés par nous sur le piano comme sur l'instrument qui pouvait le mieux rendre dans son entité le *sentiment* et la *forme* de *l'art bohémien*, nous avons appelé ces morceaux *Rhapsodies Hongraises*. Par le mot de *Rhapsodie*, nous avons voulu désigner l'élément fantastiquement *épique* que nous avons cru y reconnaître. Il nous ont toujours semblé faire partie d'un cycle poétique, remarquable par l'unité de son inspiration éminemment *nationale*, en ce sens qu'elle ne fut qu'à un seul peuple et qu'elle en peint parfaitement l'âme et les *sentiments* intimes… Ces fragments ne narrent point de faits, il est vrai, mais les oreilles qui savent entendre y surprendront l'expression de certains états de l'âme dans lesquels se résume l'idéal d'une nation…
Nous avons nommé en outre ces rhapsodies *Hongraises* parce qu'il n'eût pas été juste de séparer dans l'avenir ce qui ne l'avait point été dans le passé. Les Magyars ont adopté les Bohémiens pour musiciens nationaux… La Hongrie peut…, à bon droit, réclamer comme sien cet art, nourri de son blé et de ses vignes, mûri à son ombre et à son soleil, acclamé par son admiration, paré, embelli et ennobli… (343 ff.).

(2) Rhapsodie findet in der Folge (und zumindest bis in die 1930er Jahre) als MODISCHER TITEL VON WERKEN UNTERSCHIEDLICHER FAKTUR häufig Verwendung.

(a) Offenbar weitgehend ohne Bezugnahmen auf Reflexionen, wie Liszt sie anstellte, wird Rhapsodie zur gängigen Bezeichnung formal relativ freier INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN MIT VOLKS- UND POPULARMUSIKALISCHEN REFERENZEN. Vor dem zeithistorischen Hintergrund vielgestaltiger Manifestationen nationalkultureller Eigenart dürfte Rhapsodie in einer Reihe von Fällen als Titel von Kompositionen gewählt worden sein, die in ihrem Rekurs auf heimatliche Volkslieder bzw. -musik nationale Inspiration sein, d. h. identitätsstiftend wirken wollen. Entsprechend werden daneben aber auch solche Werke betitelt, deren thematische oder idiomatische Bezugnahmen auf die Folklore insbesondere fremder Länder als Ausdruck einer „Sehnsucht nach dem Fernen, dem vermeintlich Urwüchsigen und Unverbrauchten, dem vitalen Musikantentum" gesehen werden kann (W. Salmen, Art. *Rhapsodie*, MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998, 245); für diese Tendenz ist wiederum Liszt mit seiner 1863 veröffentlichten *Rhapsodie espagnole* maßstabsetzendes Vorbild. In lexikalischen Definitionen von Rhapsodie werden die angedeuteten intentionalen und gehaltlichen Differenzen der einschlägig bezeichneten Kompositionen in der Blütezeit des Genres nicht thematisiert:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Rhapsodien*: In der modernen Komposition versteht man unter Rhapsodien meist Instrumentalphantasien, die aus Volksmelodien zusammengesetzt sind… (759 a f.);
Heyses Fremdwörterbuch (Hannover [21]1922), Art. *Rhapsodie*: …eine musikalische Phantasie von freier Form, meist an Volksweisen sich anlehnend… (765 b);
BakerD (New York u. London [1895] [2]1923), Art. *Rhapsodie*: In modern music, the rhapsodie is generally an instrumental fantasia on folk-songs or motives taken from primitive national music… (165 b).

Kaum überschaubar ist die Zahl Rhapsodie genannter Kompositionen, die durch ein dem Titel beigefügtes Attribut Verbindung mit einem bestimmten Land oder Kulturraum signalisieren. Auch wenn deren musikalische Faktur manche Differenzen aufweisen dürfte, scheint die auf A. Dvořáks *Slawische Rhapsodie* op. 45 Nr. 3 gemünzte Bemerkung von E. Hanslick eine formale Tendenz zu benennen:

Concerte (Neue Freie Presse, 23. 11. 1879): Die Rhapsodie [Dvořáks] hat, wie ihr Name besagt, keine feste Sonaten- oder Ouvertüren-Form, sie ist einsätzig, aber mehrtheilig (*Concerte, Componisten u. Virtuosen d. letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885. Kritiken*, Bln 1886, 249).

Formale Aspekte spricht auch die Definition von Rhapsodie eines englischen Wörterbuchs der Zeit an:

The Encyclopædic Dictionary VI (London 1889), Art. *rhapsody*: A composition of irregular form, and in the style of an improvisation (140 a).

Einen lückenhaften chronologischen Überblick über instrumentale Rhapsodien des hier behandelten Typs (wo nicht anders angegeben für Orchester), die bis um 1915 entstanden sind, bietet die folgende Werkliste (weitere einschlägige Kompositionen, auch aus späterer Zeit, nennt Salmen, loc. cit., 245 ff.; ders. bemerkt an anderer Stelle: „Der Titel ‚Rapsodie hongroise', ‚Magyar rapszódia', oder ‚Rapsodie tzigane' wurde seither [sc. seit Mitte der 1850er Jahre] zu einem der meist gedruckten" [*Gesch. d.*

Rhapsodie, Zürich u. Freiburg i. Br. 1966, 81]. Ungarische Rhapsodien bleiben in der anschließenden Aufzählung gleichwohl unberücksichtigt):

C. Saint-Saëns, *3 Rhapsodies sur des cantiques Bretons* op. 7 (1866) für Orgel;
J. Svendsen, *Norsk Rapsodi* Nr. 1–4 op. 17, 19, 21 (1877) u. 22 (1878);
A. Dvořak, *3 Slawische Rhapsodien* op. 45 (1878);
E. Lalo, *Rhapsodie norvegienne* (1879);
A. C. Mackenzie, *Rhapsodie Ecossaise* op. 21 (1880);
C. Saint-Saëns, *Suite Algérienne* (Nr. 2: *Rhapsodie Mauresque*) op. 60 (1880);
K. Bendl, *Jihoslovanská rapsodie* (*Südslawische Rhapsodie*) op. 60 (1881);
L. Bourgault-Ducoudray, *Rhapsodie cambodgienne* (1882);
R. Kajanus, *Finnische Rhapsodie* Nr. 1 u. 2 (1882/89);
E. Chabrier, *España. Rhapsodie* (1883);
A. Hallén, *Rhapsodie* Nr. 2 (*Schwedische Rhapsodie*) op. 23 (1883);
C. Saint-Saëns, *Rhapsodie d'Auvergne* op. 73 (1884);
A. Glazunov, *Vostočnaja rapsodija* (*Orientalische Rhapsodie*) op. 29 (1889);
Ch. Bordes, *Rhapsodie basque* (1890);
V. Herbert, *Irish Rhapsody* (1892);
M. M. Ippolitov-Ivanov, *Armyanskaja rapsodija* (*Armenische Rhapsodie*) op. 48 (1895);
P. van Anrooy, *Piet Hein Rhapsodie* (1900); diese Variationen über die niederländische volkstümliche Weise *Piet Hein* sind „in den Niederlanden das nationale Orchester-Werk im wahrsten Sinne des Wortes geworden..." (W. Paap, *Anrooy, Piet van*, MGG, *Personenteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. 1, Kassel u. Stuttgart 1999, 750);
L. Sinigaglia, *Rapsodia piemontese* op. 26 (1900);
G. Enescu, *2 rumänische Rhapsodien* op. 11 (1901);
M. Kaempfert, *Rhapsodie* Nr. 2 (unter Benutzung schwäbischer Volkslieder) op. 90 (1901);
C. V. Stanford, *Irish Rhapsody* Nr. 1 op. 78 (1902);
Fr. H. Cowen, *Indian Rhapsody* (1903);
V. A. Zolotarëv, *Yevrejskaja rapsodija* (*Hebräische Rhapsodie*) op. 7 (1903);
E. German, *Welsh Rhapsody* (1904);
A. C. Mackenzie, *Canadische Rhapsodie* op. 67 (1905);
M. Karłowicz, *Rapsodia litewska* op. 11 (1906);
H. Alfvén, *Midsommarvaka. Svensk rhapsodi* Nr. 1 op. 19 (1907);
Fr. E. Koch, *Dtsch. Rhapsodie* op. 31 (1907);
S. M. Ljapunov, *Rapsodija na ukrainskie temy* (*Ukrainische Rhapsodie*) op. 28 (1907);
A. Casella, *Italia. Rapsodia* op. 11 (1909);
Fl. Schmitt, *Rhapsodie Viennoise* op. 53,3 (1911);
M. M. Ponce, *Rapsodia mexicana* Nr. 1 u. 2 (1911/14) für Klavier;
Gr. Fitelberg, *Rapsodia polska* op. 25 (1913);
M. M. Ponce, *Rapsodia cubana* Nr. 1–3 (1915/16) für Klavier;
O. Olsen, *Rhapsodie Danoise* op. 6 (1916).

Das wohl bekannteste Werk dieser Kategorie dürfte G. Gershwins *Rhapsody in Blue* sein (1924), deren Titel ursprünglich *American Rhapsody* lauten sollte (eine anekdotische Erklärung der Umbenennung findet sich in E. Jablonski, *Gershwin. A Biography*, New York 1987, 65; das Wort blue spielt möglicherweise auch auf eine im Stück verwendete spezifische musikalische Affektfarbe an). Gershwin hat die Titelwahl selbst nicht thematisiert, doch scheint sie durch die Werkfaktur impliziert: „I heard it as a sort of musical kaleidoscope of America – of our vast melting pot, of our unduplicated national pep, of our blues, our metropolitan madness" (zit. nach I. Goldberg, *George Gershwin. A Study in American Music* [1931], New York ²1961, 139). Auf den bruchstückhaften Charakter der Komposition geht L. Bernstein ein und spricht damit einen wesentlichen Begriffsaspekt von Rhapsodie ein weiteres Mal an (vgl. oben, I. (1) u. (2)):

The Joy of Music (New York [1954] 1967): ...the *Rhapsody* is not a composition at all. It's a string of separate paragraphs stuck together...
I don't think there has been such an inspired melodist on this earth since Chaikovsky... But if you want to speak of a *composer*, that's another matter. Your *Rhapsody in Blue* is not a real composition in the sense that whatever happens in it must seem inevitable, or even pretty inevitable. You can cut out parts of it without affecting the whole in any way except to make it shorter. You can remove any of these stuck-together sections, and the piece still goes on as bravely as before. You can even interchange these sections with one another, and no harm done... It's still the *Rhapsody in Blue* (52 f.).

(b) Daneben wird SCHWERPUNKTMÄSSIG IM ANGELSÄCHSISCHEN MUSIKLEBEN ZWISCHEN DER WENDE ZUM 20. JH. UND DEM ERSTEN WELTKRIEG AUCH EINE REIHE VON VOKALWERKEN Rhapsodie benannt, wofür unterschiedliche Gründe maßgeblich scheinen. Es wäre im einzelnen zu untersuchen, weshalb die im folgenden aufgezählten Kompositionen mit entsprechendem Titel (bzw. Untertitel) versehen worden sind. Von differenten Begriffsimplikationen ist jedenfalls auszugehen. Mit dem Wort Rhapsodie wird möglicherweise eine ‚episch-erzählende' Haltung oder eine spezifische Deklamation (vgl. oben, II. (2)) des betreffenden Gesangsstücks angedeutet; es mag Hinweis darauf sein, daß es sich um die Vertonung eines Textfragments handelt (vgl. oben, I. (4); Brahms' *Rhapsodie* op. 53 ist ein auch in kompositorischer Hinsicht denkbares Referenzwerk), oder musikalische Übereinstimmungen mit der modischen ‚nationalen' Instrumentalrhapsodie signalisieren usw. In einigen Fällen dürfte es sich bei Rhapsodie um keinen musikbezogenen Ausdruck handeln, sondern um bloße Übernahme des Titels des zur Vertonung gewählten Textes:

R. Heuberger, *Wie d. Vollmond aus d. Wolken d. Nachts. Rhapsodie* [nach Fr. Rückerts *Liebesfrühling*] *für Tenor-Solo u. Orch.* op. 18 (1878, überarbeitet 1882);
Ch. K. Salaman, *The Star. A Rhapsody for Tenor or Soprano Voice* (Text nach Plato von E. Arnold; 1886);
S. Coleridge-Taylor, *In Memoriam. 3 Rhapsodies for Low Voice and Pianoforte* op. 24 (1898);
ders., *Meg Blane. A Rhapsody of the Sea for Mezzo-Soprano Solo, Chorus and Orch.* (Text R. Buchanan) op. 48 (1902);

M. L. White, *A Night's Rhapsody. Part Song for Two Female Voices* (Text H. E. Clarke) op. 10 Nr. 5 (1902);
Gr. Bantok, *The time-spirit* (*Der Zeitgeist*). *Rhapsody for Chorus and Orch.* (Text H. F. Bantock, dtsch. Übersetzung L. Kirschbaum; 1904);
M. von Schillings, *Dem Verklärten. Eine hymnische Rhapsodie, nach Worten Fr. Schiller's für gemischten Chor, eine Bariton-Stimme u. großes Orch.* op. 21 (1905);
S. Coleridge-Taylor, *Kubla Khan. A Rhapsody for* [Contralto] *Solo, Chorus and Orch.* (Text E. Coleridge; 1905);
ders., *Once Only. Rhapsody for Voice and Piano* (Text R. L. Stevenson; 1906);
ders., *Sea Drift. A Rhapsody for Eight Voices* (Text T. B. Aldrich; 1908);
L. V. Fr. Saar, *Hallowing Night* (*Weihe d. Nacht*). *Rhapsodie for Mezzo-Soprano, Three-part Chorus of Women's Voices and Orch.* (Text Fr. Hebbel, engl. Fassung M. L. Baum) op. 55 (1908);
J. W. G. Hathaway, *Among the Trees. Choral-Rhapsody* (Text R. M.) op. 21 (1908);
H. Bath, *The Wedding of Shon MacLean. A Scottish Rhapsody for Chorus, Soli (Soprano, Baritone) and Orch.* (Text R. Buchanan; 1909);
K. von Wolfurt, *Rhapsodie aus Goethes ‚Faust' für Chor, Soli u. Orch.* op. 3 (1909);
J. W. G. Hathaway, *Master Hugues of Saxe-Gotha. Choral Rhapsody* (Text R. Browning) op. 35 (1910) [auf Themen aus J. S. Bachs *Präludium u. Fuge* in g-moll];
St. North, *In the Morning. Rhapsody for Chorus and Orch.* (Text E. Bilton; 1910);
H. Bath, *Look at the Clock. A Welsh Rhapsody for Chorus, Soli (Tenor and Contralto) and Orch.* (Text Th. Ingoldsby; 1910);
H. W. Parker, *Cáhál Mór of the Wine-red Hand. A Rhapsody for Baritone and Orch.* (Text J. C. Mangan) op. 40 (1910);
G. Strube, *Gethsemane. Symbolic Rhapsody for Chorus of Mixed Voices and Orch.* (Text H. A. Clarke; 1912);
H. Bath, *The Wake of O'Connor. An Irish Rhapsody for Soli, Chorus and Orch.* (Text R. Buchanan; 1913);
Fr. L. Wiseman, *Lift Your Glad Voices. A Rhapsody of the Resurrection* [für Chor] (Text H. Ware; 1913);
P. Graener, *Rhapsodie für Streichquartett, Klavier u. Altstimme* op. 53 (1920);
Fr. A. Stock, *A Psalmodic Rhapsody for Chorus, Tenor Solo, Orch. and Organ* (1921);
Th. C. Whitmer, *Choral Rhapsody for Solo Quartet, Chorus and Piano* (Text W. Whitman; 1928).

(c) Variante Titelgebungen implizieren eine VIELFALT WEITERER ERSCHEINUNGSFORMEN. W. Salmen hält nach Aufzählung einer Reihe einschlägiger Kompositionen (*Gesch. d. Rhapsodie*, Zürich u. Freiburg i. Br. 1966, 114 ff.) eine verbindliche Definition von Rhapsodie für „unmöglich" (120). Tatsächlich muß der Wunsch nach einer solchen wegen der dargelegten differenten Bedeutungsaspekte des Ausdrucks ins Leere gehen: Eine „Identität" als „Gattung", nach der Salmen fragt (loc. cit., 114), besitzt Rhapsodie nicht. Vorstellbar wäre allerdings eine Kategorisierung etwa nach der dem Werktitel jeweils anhaftenden Bedeutung, was freilich voraussetzen würde, daß in jedem Einzelfall die Autorintention bei der Titelwahl bekannt oder erschließbar ist.

Mit dem Begriffswort Rhapsodie (bzw. dem abgeleiteten Ausdruck rhapsodisch) gebildete Werktitel sind bis in die Gegenwart nachzuweisen:

H. Erbse, *Vier Rhapsodien für Klavier* op. 80 (1980);
M. Kagel, *Rhapsodie*, in: *Rrrrr ... 11 Stücke für Bläser, Kontrabässe u. Schlagzeug* (1980/81);
B. Trümpy, *Rhapsodie für Gitarre* (1994);
J. M. Solare, *Sinapsis. Rhapsodie für Baßklarinette* (1995);
B. Furgeri, *Quasi una rapsodia per pianoforte* (2000);
K. Kolbinger, *rhapsodisch für Flöte, Oboe, Klarinette u. Fagott* (2002).

Auch im Bereich der Popularmusik sind entsprechend betitelte Stücke zu finden, von denen hier nur einige genannt seien:

B. L. Cross, *Rhapsody Rag* (1911);
T. W. Thurban, *Sunny Savannah. A Coonland Rhapsody* (1911);
L. Edward, *Charivari. A Tango Rhapsody* (1914);
D. Ellington, *Creole Rhapsody* (1931);
ders., *Rhapsody Jr. A modern compos. for piano* (1935).

Der Titel eines der bekanntesten Stücke der Popmusikgeschichte, *Bohemian Rhapsody* von Queen (1975, komponiert von Fr. Mercury), spielt möglicherweise darauf an, daß hier drei musikalische Stilebenen (Popballade, Opernarie, Rock) zitiert und miteinander verknüpft werden.

(3) Als FALLWEISE SYNONYME ODER ABGRENZENDE BEZEICHNUNGEN von Rhapsodie sind Ballade, Capriccio (→ *Capriccio* II. (1)–(9)), Fantasie (→ *Fantasia* IV. (6)–(7)), Potpourri (→ *Quodlibet* III. (2)), Suite (→ *Suite* IV. (1)–(4)) und Symphonische Dichtung (→ *Symphonische Dichtung* III. (1)) belegt. So werden etwa die im Juli 1880 erschienenen *Zwei Rhapsodien für d. Pianoforte* op. 79 von J. Brahms bei ihrer ersten Aufführung im Januar des Jahres noch als Caprices angekündigt (vgl. Brahms-Verz., München 1984, 332):

O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* (Köln u. Lpz. [1894]), Kap. *Die Phantasie*: Ihrem Namen entsprechend scheint die Phantasie jeder festen Norm bez. ihrer formellen Gestaltung... zu entbehren und entbehren zu sollen... In einer sorgfältig concipirten, ausgearbeiteten und aufgeschriebenen Phantasie... wird man, trotz aller Freiheit der Gestaltung im Einzelnen, sich im Ganzen doch einer der besprochenen Formen anbequemen müssen... Und so finden wir in der That Phantasien in Liedform..., in Rondoform..., in Variationenform (der grösste Teil der neueren, auch Paraphrasen, Transkriptionen oder Rhapsodien genannten Bearbeitungen von Opern- und Volksmelodien) (64);
G. P. Upton, *Standard Concert Repertory and Other Concert Pieces. A Handbook of the Standard Overtures, Suites, Symphonic Poems, Rhapsodies, Fantasias, etc., in the Modern Concert Repertory*, London [1909]: The term ‚Fantasia'

explains itself. Its form depends upon the fancy of composer. The Rhapsody is also irregular in form and is not unlike the fantasia (X);
W. Kahl, Art. *Ballade*, MGG I (1949–51): Schon das Beispiel D u k a s ', der seine Ballade als *Scherzo* ausgibt, läßt erkennen, wie oft innerhalb der Orchester-Ballade, fast mehr noch als in der Klaviermusik, die Grenzen etwa zur benachbarten Rhapsodie oder der Sinfonischen Dichtung sich verwischen (1138);
ders., Art. *Rhapsodie*, MGG XI (1963): Mit der zweiten Hälfte des 19. Jh. schlägt die Rhapsodie, die sich bis dahin im Rahmen des lyrischen Klavier-Stücks bewegt hatte, eine neue und ganz anders geartete Richtung ein. Sie verbreitet sich von jetzt an über den Bereich der ganzen Instrumental-Musik und wird vor allem eine bevorzugte Gattung der Orchester-Musik. Ihre formale Gestaltung entfernt sich mehr und mehr von den übersichtlichen Liedformen und nähert sich der freien Fantasie oder dem völlig aufgelockerten Potpourri mit lose aneinandergereihten Abschnitten (368);
So sehr in der Geschichte der neueren Rhapsodie das Übergewicht der Stücke für Orchester, für die synonym manchmal die Titel Fantasie oder Sinfonische Dichtung gebraucht werden und umgekehrt, hervortritt, so wenig ist der Anteil von Klavier- und Kammermusik an der Gattung zu übersehen (371).

Die Unschärfen solcher begrifflichen Abgrenzungsversuche sowie die im Hinblick auf das Bezeichnete mangelnde Eindeutigkeit des Werktitels Rhapsodie führen dazu, daß dieser auch als „Ausdruck der Verlegenheit" gesehen wird:

Fr. Blume, Art. *Form*, MGG IV (1955): Bezeichnungen wie *„Ballade"*, *„Rhapsodie"* oder dgl. sind ähnlich wie *„Gesänge"* fast ein Ausdruck der Verlegenheit, etwas zu be-nennen, was in keine Gattung ganz paßt (543);
W. Salmen, *Gesch. d. Rhapsodie* (Zürich u. Freiburg i. Br. 1966): Kaum eine dieser [Rhapsodie betitelten] Kompositionen ließe sich ohne Kenntnis der Überschrift spontan vom Hörer als eine Rhapsodie identifizieren, denn woran sollte dieser sich als musikalisch verbindlich orientieren? Zu fließend sind die Grenzen zur Fantasie, dem Potpourri, dem Capriccio, der Suite oder auch der Symphonischen Dichtung. Daß dem so ist, beweist nicht zuletzt auch die Unsicherheit etlicher Komponisten bei der Verwendung dieser Bezeichnung (121);
Dieser Sammelbegriff ist sowohl benutzt worden als Ausdruck eines resignierenden Unvermögens in nachklassischer Zeit als auch mit dem Hinweis auf ein im Bewußtsein autonomes, von allem konventionellen und traditionellen Zwang befreites Setzen von originell Neuem und vermeintlich auch Natürlicherem... Eine musikalische Gattung, die man Rhapsodie zu bezeichnen hätte, gibt es nicht (123 f.);
O. Schumann, *Handbuch d. Klaviermusik* (München 1982): Auf die Bezeichnung [*Rhapsodien* op. 79] darf man – wie bei fast allen späteren Klavierwerken von Brahms – nicht sehen; sie scheinen immer aus Verlegenheit um eine bessere Namensgebung geboren (497).

In einer Analyse der von R. Strauss komponierten Exzerptenzyklen aus eigenen Bühnenwerken propagiert R. Winterhager neuerdings die klassifikatorischen Termini Rhapsodie- und Suitentypus, die „zwei Positionen unterschiedlich sinnfälliger Logik musikalischer Syntax" benennen und eine entsprechende Zuordnung ermöglichen sollen (*„Suiten", „Phantasien" u. „Fragmente" aus Bühnenwerken von Richard Strauss – Rezeptionsästhetische Überlegungen zu einer problematischen Gattung*, Mf XLII, 1989, 235). Rhapsodie wird dabei „in seiner Grundbedeutung" als „Bruchstück-Reihung" verstanden:

Eine schlüssige und umfassende Definition des analytischen (nicht historischen) Terminus ‚Rhapsodie' steht bedauerlicherweise auch heute noch aus. Ausschlaggebend für dieses Defizit ist der Umstand, daß man sich seitens der Musikforschung ständig daran orientiert hat, unter Rhapsodien nur diejenigen Werke zu subsumieren und zu analysieren, die von Komponisten oder Verlegern auch als solche betitelt worden sind. Daß sich die Zahl der gattungstypologisch relevanten Merkmale, die allen derartigen Kompositionen gemeinsam sind, auf ein Minimum reduziert, kann bei einer solchen Sichtweise nicht ausbleiben. Wenn es aber darum zu tun ist, Abgrenzungen zu bestimmten anderen Gattungen – in diesem Falle zur Suite – zu leisten, erscheinen diese wenigen Merkmale qualitativ tragfähig genug, um im vorliegenden Zusammenhang die Grundlage einer analytischen Verwendbarkeit des Begriffes zu bilden. Der Begriff ‚Rhapsodie' soll im folgenden verwendet werden in seiner Grundbedeutung: Bruchstück-Reihung.
Als zum Rhapsodietypus gehörig werden solche Exzerpte einzuordnen sein, die in einem einzigen Satzkontext völlig heteromorphe musikalische Einheiten miteinander kombinieren, denen nichts anderes gemeinsam ist als die ehemalige Zugehörigkeit zu ein und derselben musikalischen Grundquelle. Der Unterschied zu den Exzerpten des Suitentypus liegt zum einen in der Einsätzigkeit, zum anderen in der Tatsache, daß die exzerpierten Elemente durchweg k e i n e Geschlossenheit in ihrer formalen Binnenstruktur aufweisen, und drittens darin, daß die neu sich konstituierenden Kontexte keinerlei Affinitäten zu herkömmlichen Strukturierungstopoi besitzen, sondern jeweils gewissermaßen Formen ‚sui generis' entwickeln (239 f.).

(4) In V. Jankélévitchs Apotheose *La rhapsodie. Verve et improvisation mus.* (Paris 1955) wird Rhapsodie als ein im 19. Jh. sich durchsetzendes, gegen die Formstrenge von Sonate und Symphonie und die deutsch-österreichische musikalische Hegemonie gerichtetes Prinzip kompositorischer Freiheit und Eigenständigkeit sowie Ausdruck eines Pluralismus nationaler Kulturen gefeiert:

Le dix-neuvième siècle est le siècle de la Rhapsodie, comme il est le siècle des nationalités. Le principe des nationalités et le „principe de la rhapsodie" sont presque synchrones, celui-là qui préside à l'effritement de la monarchie habsbourgeoise et à l'émancipation linguistique des nations asservies, celui-ci qui désagrège le monolithisme d'une tradition symphonique fixée pour toujours par le Conservatoire de Vienne.
Le principe rhapsodique s'oppose d'abord au principe symphonique... Il y a un *homo symphonicus*, législateur de la forme-sonate, qui dogmatise sans faire acception de la date ni du lieu. L'homme de la rhapsodie congédie ces abstractions de conservatoire...

Appelons historisme, géographisme, sociologisme les trois aspects fondamentaux de ce relativisme rhapsodique. L'historisme implique le sens du passé et le goût de la couleur: le rhapsode consulte les archives de sa nation... – Le pittoresque dont le rhapsode est épris tient à la couleur locale non moins qu'à la couleur temporelle... A l'universalisme impersonnel et abstrait de la Symphonie, la Rhapsodie substitue le principe de la localisation nationale ou provinciale. – Par sociologisme enfin, il faut comprendre l'origine collective de ces grandes créations qu'on ...appelle: une épopée, une mythologie, un droit, un folklore, un fablier (5 f.);
La rhapsodie ne représente pas seulement, par opposition à la symphonie universaliste, le principe pittoresque, populaire et concret de la nationalité: elle libère encore des forces dionysiaques et insurrectionnelles que les conservatoires pangermaniques étaient fort préoccupés de soumettre aux disciplines de la sonate (16).

Wegbereiter einer solchen „rhapsodie révolutionnaire" (23) ist für Jankélévitch Fr. Liszt („Liszt prépare la dislocation du monolithisme teutonique et l'émancipation de l'Europe musicienne; ...il milite pour un fédéralisme musical qui est pluraliste et plurinational bien plus que vraiment cosmopolite", 16), und zwar nicht nur als Komponist von (im engeren Sinn) Rhapsodie betitelten Werken: Denselben Geist atmeten etwa auch dessen Symphonische Dichtungen:

En fait de symphonies, Liszt n'a écrit que des „poèmes symhoniques", qui sont rhapsodies héroïques, épopées pittoresques... Le Poème symphonique n'est certes pas la rhapsodie, mais il réunit en lui-même, comme l'indique son double nom, l'ordre du développement, qui est œuvre de Raison, et la liberté capricieuse du Poème, qui ne se règle que sur la Fantaisie (19).

In kompositionstechnischer Hinsicht komme der Lisztsche „rhapsodisme" (27), dessen „verve rhapsodique" („quelque chose d'apparenté au délire orgiaque", 54) u. a. in metrischen und rhythmischen Freiheiten zum Ausdruck:

Anomie, achronie, amétrie sont donc les seules lois d'un genre qui répudie toute convention. La rhapsodie est œuvre de licence. Et le héros lisztien, à son tour, est un homme libre en même temps qu'un libérateur... (27).

Im weiteren Verlauf seiner kaum streng wissenschaftlichen, sondern eher musik- und geschichtsphilosophisch zu nennenden, passagenweise literarisch anmutenden Studie, in der der im Fokus stehende Ausdruck Rhapsodie eine spezifische Deutung musikhistorischer Entwicklungen der zweiten Hälfte des 19. und des frühen 20. Jh. repräsentiert, wendet Jankélévitch sich drei Komponisten zu, die – schaffenstypologisch gesehen – nach seiner Meinung Liszt wesensähnlich sind: N. Rimskij-Korsakov, I. Albéniz und D. de Séverac:

Rimski-Korsakov est l'incarnation même du génie rhapsodique, – non pas qu'il ait, comme Liszt, écrit des rhapsodies, mais parce que son œuvre est rhapsodique essentiellement et tout entière (56);
...le poème symphonique rimskien, symphonie rhapsodique ou rhapsodisante, est une juxtaposition cumulative de chants et de rythmes (58);
La musique d'Albeniz, comme celle de Rimski-Korsakov, n'a d'autre ambition que de raconter, de chanter et de danser; et elle est d'esprit rhapsodique en cela (151);
La diversité, la folle prodigalité, le perpétuel renouvellement, voilà la seule loi d'une œuvre jaillissante, tout inspirée par le génie pluraliste de la rhapsodie... (153);
...Séverac... se moque de la „Durchführung", de la formesonate, du thème A et du thème B: *En Languedoc* (1903) et plus encore *Cerdana* (1908–1911), enfin et surtout *Sous les lauriers-roses* (1921) marquent trois étapes successives de cet enhardissement rhapsodique (182).

Im Schlußkapitel schließlich (*De l'improvisation*) wird Rhapsodie mit dem (wiederum entscheidend von Liszt geförderten) Prinzip musikalischer Improvisation – d. h. allgemeiner mit einem von jeglichen Fesseln befreiten Komponieren (→ *Improvisation* II. (1)) – begrifflich gleichgesetzt (vgl. oben, IV. (3)):

M. Blaise Pesquinne... définit l'improvisation dans le jazz par l'approximation, c'est-à-dire l'équivoque des sonorités, des rythmes et des timbres. La même remarque vaudrait sans doute pour la rhapsodie en général (217);
La rhapsodie est la musique de l'homme qui improvise... (243).

Tobias Widmaier, Kaiserslautern 2003

Rhythmus/numerus

griech. ῥυθμός (attisch), ῥυσμός (ionisch) seit dem 7.Jh. v. Chr. (zum Verhältnis von ῥυθμός zu ῥυσμός: J. Lohmann, *Musiké u. Logos*, Stuttgart 1970, 51f.); lat. numerus (seit dem 1.Jh. v. Chr.); seit Varro wird auch das Lehnwort rhythmus oder rythmus benützt (so bei M. Fabius Quintilianus, Martianus Capella und Augustinus; bei Cicero nur numerus); mittellat. meist in der Schreibweise rithmus oder rythmus, gelegentlich auch rithimus (Dante); ital. ritmo, älter rithmo (seit dem 14.Jh.; C. Battisti u. G. Alessio, *Diz. etimol. ital.*, Florenz 1957); franz. rythme, älter rithme (seit dem 16.Jh.; E. Huguet, *Dict. de la langue franç. du 16e siècle*, Art. *rime*, VI, Paris 1962; das griech.-lat. Wort wird hier mit der Wortgruppe rime [franz. u. engl.], rima [ital. u. span.] und Reim [dtsch.] in Zusammenhang gebracht; vgl. dazu auch Fr. Kluge, *Etymol. Wb.*, Bln 20 1967, Art. *Reim*); im 19.Jh. meist rhythme; engl. rhythm (seit dem 16.Jh. in der Poetik, im allg. Sprachgebrauch seit dem 17.Jh., noch nicht bei Shakespeare; *The Oxford Dict. of Engl. Etymol.*, hg. v. Onions, Oxford 1966); dtsch. Rhythmus, älter Rythmus (in der Musiktheorie seit dem 17.Jh.; das Wort wird auch genannt in: Sperander, *A la Mode-Sprach der Teutschen...*, Nürnberg 1727; dazu *Dtsch. Fremdwb.*, begonnen v. H. Schulz, fortgeführt v. O. Becker, III, Bln u. New York 1977).

Die Vokabel erscheint in allen Wortarten und vielen Wortbildungen: als Verb (schon bei Aischylos: ῥυθμίζειν, s. E. Wolf, *Zur Etymol...*, Wiener Studien. Zs. f. klass. Phil. LXVIII, 1955, 108f.; mlat. rhythmizare, franz. rythmer, engl. rhythmize oder rhythmicize, dtsch. rhythmisieren), Adjektiv (seit Aristoxenos ῥυθμικός, s. P. Chantraine, *Etudes sur le vocabulaire grec* [Etudes et Commentaires XXIV], 1956, 135; lat. rhythmicus; ital. ritmico, franz. rythmique, engl. rhythmic, dtsch. rhythmisch) und Substantiv (lat. rhythmici, bei Cicero u. Quintilian; ital. ritmica, franz. rythmique, engl. rhythmics, dtsch. Rhythmik; mlat. rhythmizatio, engl. rhythmization, dtsch. Rhythmisierung).

Das Wort erscheint ferner in Zusammensetzungen und Verbindungen wie Eurhythmie, Arrhythmie, Rhythmopoeie, Polyrhythmus oder Rhythmus im Großen. Zu numerus im Sinne von Rhythmus gehören die Wörter numerosus und numerositas.

Der älteste Beleg des griech. Wortes Rhythmus stammt aus dem 7.Jh. v. Chr. Spätestens im 5.Jh. v. Chr. geht es in die Terminologie der musischen Künste ein. Die Römer übersetzen das griech. Wort mit dem lat. numerus; in diesem Sinne wird numerus seit dem 1.Jh. v. Chr. verwendet. Die grundlegenden Definitionen finden sich bei Platon und Aristoxenos. Demnach ist Rhythmus ein normativer Begriff. Er beschreibt eine Ordnung: diejenige Ordnung der Bewegung, des Langsamen und Schnellen, oder der Zeit, des Langen und Kurzen, die dem menschlichen Sinn faßlich ist und deren Apperzeption sich mit dem Gefühl der Lust verbindet. So verwickelt die Gesch. des Terminus und der Sachen, die er bezeichnet, im einzelnen sein mag, diese seine Grundbedeutung, die Bedeutung als ‚Prinzip einer faßlichen Bewegungs- und Zeitordnung', steht fest und ist, wenn man von einigen Ausnahmen, so der Terminologie des Isaac Vossius (III. (3)(a)), absieht, nicht verändert worden. Wo man den Rhythmus prinzipiell definiert, in der Antike (I. (5)(b)), im Mittelalter (II. (1)) und in der Neuzeit (III. (1) u. IV. (1), (2)), da wiederholt, variiert, paraphrasiert und kombiniert man die ursprünglichen Bestimmungen (I. (3)). Wo der Begriff im Blick auf zeitgenöss. Phänomene eingeengt wird, wird die herkömmliche weite Bedeutung meist vorausgesetzt (vgl. etwa Sulzers Verfahren, IV. (2)). Erst im 19.Jh. gelegentlich und im 20.Jh. generell setzt man sich darüber hinweg oder beachtet sie nicht mehr.

Die Stellung des Terminus im Spektrum der mus. Fachbegriffe hat sich im Verlauf der Musikgesch. verändert. In der Antike ist er zentral: das Pendant des Terminus Harmonie. Er partizipiert an der Theorie aller musischen Künste. Nach deren Division in selbständige Disziplinen folgen er und mit ihm alle Kategorien der Rhythmik nicht der Musik-, sondern der Dichtungslehre. Im Mittelalter ist Rhythmus ein Terminus der ‚Poetik' und der Rhetorik. In der Musiktheorie ist er peripher. Die Theorie der mehrst. Musik verwendet ihn nicht. Die Gelehrten unter den Musiktheoretikern führen ihn im 16. u. 17.Jh. wieder in die Musiktheorie ein. Aber es dauert lange, bis er darin wieder heimisch wird. Die Praktiker verwenden ihn nur zögernd. Erst im 18. u. 19.Jh. wird der Terminus wieder zu einem zentralen Begriff der Musiktheorie. Im 20.Jh. verblaßt seine Bedeutung.

Was den Wortgebrauch unübersichtlich macht, ist die Verbindung des Wortes mit bes. Erscheinungen und Manifestationen des Prinzips. Viele verwenden das Wort in seinem allg. Verstand und einer bes. Bedeutung zugleich (I. (5)(a) u. (b); III. (1), (2); IV. (5)). Wo dies der Fall ist, wird „Rhythmus" im Vergleich mit anderen Begriffen, meist im Vergleich mit „Metrum" oder „Takt", definiert. Die wichtigste dieser engeren Bedeutungen, die auch die Grundbedeutung im Bereich des Musischen sein könnte, erklärt die einförmige und unbegrenzte Folge gleicher oder ähnlicher Pedes, Mensuren oder Takte zum Rhythmus; dies meist im Gegensatz zum zahlhaft begrenzten „Metrum" oder „Satz". Diese Bedeutung hat „Rhythmus" schon im 5.Jh. v. Chr. (I. (2)). Aristoteles scheint sie geläufig zu sein (I. (3)). Sie wird von vielen Theoretikern der Antike beschrieben (I. (5)(b) u. (c)). Sie ist dem Mittelalter bekannt (II. (1)) und wird im 16. u. 17.Jh. wieder aktualisiert (III. (2)(a)). Erst gegen Ende des 17.Jh. wird diese Tradition durch I. Vossius, dessen Schrift über den Rhythmus im 18.Jh. von vielen gelesen worden ist, beendet. Vossius (III. (3)(a)) engt die Bedeutung des Terminus ein; er und viele, die ihm folgen, bezeichnen damit nur mehr das Prinzip des Satzbaus und der Zeilenbildung sowie den Satz und die Zeile (also das, was man vordem in der Regel „Metrum" genannt hat). Erst Sulzer löst den Terminus aus der Verengung. In seinem Begriff des Rhythmus schwingt die Grundbedeutung wieder mit (IV. (2)).

Andere Manifestationen des Prinzips, die mit dem Terminus Rhythmus belegt werden, sind in der Antike oft der Pes und gelegentlich das „genus rhythmicum" (I. (6)). Seit dem Mittelalter nennt man so das Gedicht und im bes., seit dem 13.Jh., den Reim (II. (4)). In der Neuzeit wird damit manchmal die elementare Einheit, der Klangfuß (Mattheson (III. (2)(c)) oder das Motiv (IV. (4)(b) u. (f); (5) (c)) und der Satz (IV. (5)(b)) bezeichnet.

Wo das Wort im 19. u. 20.Jh. auch oder nur in einem speziellen Sinn verwendet wird – dies ist die Regel –, be-

zeichnet es meist den in der Zeitgestaltung fluktuierenden Duktus der Melodie; das numerale System, auf das dieser bezogen wird, nennt man meist „Metrum“ (IV. (4)).

I. (1) Die Etymologie ist umstritten. Grundlegend war noch zu Beginn des 20. Jh. die Zuordnung des Wortes Rhythmus zu ῥεῖν ‚fließen‘. Zweifel daran hat zuerst E. Petersen 1917 erhoben. Danach kam es zu einer langen Diskussion, an deren Ende sich nunmehr ein Rekurs auf die herkömmliche Zuordnung abzeichnet. Man zieht allerdings zu ihrer Ergänzung nun die Bedeutung in Betracht, die der Wortstamm durch das Suffix -θμος erhält: das Suffix weist auf eine Mehrzahl gleichartiger Vorgänge. E. Wolf hält den Wellengang der Flüsse für die Grundbedeutung von Rhythmus. Der vorterminologische Wortgebrauch, dessen erster Beleg aus dem 7. Jh. v. Chr. stammt (Archilochos), läßt ein breites Bedeutungsspektrum erkennen. Rhythmus bezeichnet hier unter anderem den Wechsel von Glück und Unglück, eine Ordnung, Sitte und Brauch, die Art und Weise sowie die Form. Alle Bedeutungen schließen die Idee des Regelmässigen ein. (2) Die ersten Quellen, die das Wort mit dem Bereich des Musischen in Zusammenhang bringen, stammen aus dem 5. Jh. v. Chr. Hier bezeichnet Rhythmus den gleichmäßigen Vormarsch einer Schlachtreihe nach dem Klang zahlreicher Aulosspieler (Thukydides), die geordnete Bewegung eines Reigens, die Formation, in der sich diese Bewegung manifestiert: den Pes (Aristophanes) und die Bewegungsordnung der Instrumentalmusik, ihren ‚Takt‘ (Ion von Chios). (3) Ein erstes deutliches Bild der Bedeutung, die der Terminus in der griech. Musik gewann, läßt sich den Schriften von Platon und Aristoteles entnehmen. Hier bezeichnet ῥυθμός im wesentlichen (a) ein formales Prinzip: die temporale Ordnung, in deren Sinne die Elemente der musischen Künste, die Silben, Töne und Schritte, aufeinander zu beziehen sind. Die Geltung des Prinzips erstreckt sich auf alle musischen Künste, auch auf die Prosa. Die allgemeinsten Definitionen bestimmen den Rhythmus im Vergleich mit der Harmonie. Bestimmt die Harmonie die Ordnung des Hohen und Tiefen, so bestimmt der Rhythmus die Ordnung des ‚Langsamen‘ und ‚Schnellen‘. Platon definiert ihn als Mass der Bewegung. Maß (μέτρον) des Rhythmus ist der Tanzschritt oder die Silbe. Platon und Aristoteles machen auf den Zusammenhang von Rhythmus und Zahl (ἀριθμός) aufmerksam und ermöglichen damit wohl die spätere Übers. des griech. ῥυθμός ins lat. numerus. Es gehört zum Wesen der rhythmischen Zahlenverhältnisse, daß sie sinngemäß, erkennbar und angenehm sind. Platon und Aristoteles unterscheiden analog zu den Arten der Harmonie diejenigen des Rhythmus. Jede Art ist durch eine bestimmte Proportion gekennzeichnet. Der Rhythmus ist ein Medium der Mimesis: er stellt, so E. Grassi, das Absolute dar (Platon) oder ahmt menschliche Charaktere nach (Aristoteles). (b) Nebenbei nennt man die Gebilde, in denen sich diese Bewegungsordnung manifestiert, die πόδες, häufig auch „Rhythmen“, ῥυθμοί. Der Plural ist ein Indiz dieser abgeleiteten Bedeutung: Rhythmus verwirklicht sich in der Sequenz der „Rhythmen“. (4) Aristoxenos unterscheidet den Rhythmus von der Materie, in der er sich versinnlicht (ῥυθμιζόμενον). Maß des Rhythmus ist infolgedessen nicht mehr das Element einer bestimmten Materie, die Silbe oder der Schritt, sondern eine davon abstrakt gedachte Einheit: der χρόνος πρῶτος, die Kürze. Demnach bestimmt Aristoxenos „Rhythmus“ als die Ordnung der Zeiten. Der Rhythmus setzt die Zeiten zueinander in Beziehung, wenigstens drei und höchstens 25. Aristoxenos fügt den Arten des Rhythmus, die Platon und Aristoteles beschreiben, eine weitere hinzu: das alogische (irrationale) Genus. (5) Der Wortgebrauch in der Antike ist weitgehend konstant. (a) Die Definitionen des Prinzips fügen sich widerspruchslos in den Rahmen, den die klass. griech. Philosophie und Musiktheorie vorgeben. (b) Die Definitionen des allg. Prinzips treten indessen hinter der einer bes. Bedeutung zurück. Wenigstens andeutungsweise findet man sie schon in älteren Belegen (I. (2) u. (3) (b)). Sie wird in den jüngeren Belegen grundsätzlich in Abgrenzung zu dem Terminus Metrum erklärt. Demnach bestimmt der „Rhythmus“ die Ordnung, die die Zeiten miteinander eingehen, das „Metrum“ die Verknüpfung der Pedes. Meist bezeichnen die Termini zugleich die unterschiedlichen Formationen, die so entstehen: „Rhythmus“ ein unbegrenztes, einförmiges, ungegliedertes oder unregelmässig gegliedertes Band gleicher oder ähnlicher Pedes und „Metrum“ die Formation, die entsteht, wenn der so verstandene „Rhythmus“ regelmäßig numeral begrenzt und abgeteilt wird. In diesen Zusammenhang gehört auch die Definition des Verses als eines innerlich gegliederten „Metrums“. (c) Da sich ein so verstandener Rhythmus auch durch instrumentale und körperliche Bewegungen, das Metrum und der Vers aber nur durch Sprache und im Zusammenhang mit Sprache realisieren läßt, wird bisweilen behauptet, dem Rhythmus liege eine andere Materie zugrunde als dem Metrum und dem Vers. Es kommt zu einer Zuweisung des Rhythmus zur Musik und zum Tanz, des Metrums zur Sprache. (d) Seit dem 2. Jh. verbindet man gelegentlich den Terminus Rhythmus mit der Vorstellung einer vulgären, kunstlosen Gesangs- und Bewegungsart. Sie bindet sich im Gegensatz zum disziplinierten „Metrum“ nicht an ein „tempus“ und verschleift deshalb die exakten Silbenmaße. (6) Bisweilen werden die Arten und die elementaren Formationen, in denen sich das Prinzip Rhythmus verwirklicht, „Rhythmus“ genannt: die „genera rhythmica“ und, wie in älteren Belegen (I. (2) u. (3) (b)), die Pedes. (7) Seit dem 1. Jh. v. Chr. kommt es zu einer Substitution des griech. Begriffs Rhythmus durch den lat. Terminus numerus. Bei Lukrez bezeichnet er das Maß der Tanzbewegung, in der Rhetorik die temporale Ordnung der Prosa. Sie bindet sich im Gegensatz zur Poesie und Musik nicht an ein rhythmisches Genus, und noch viel weniger darf sie in Verse eingeteilt werden (Cicero). Fabius Quintilianus nennt deshalb die Bewegungsordnung der Prosa „numerus“, die der übrigen poetischen Gattungen rhythmus. (8) Kaum mit den übrigen Bedeutungen verbinden läßt sich die Unterscheidung der Musiker oder Rhythmiker von den Metrikern, die seit dem 3. Jh. getroffen wird. Man sagt ihnen eine unterschiedliche Auffassung der Einheit nach, auf der die rhythmischen und metrischen Formationen aufbauen. Die Musiker sehen demnach auf die buchstäbliche Gestalt der Silben, die Metriker beziehen diese auf die Maßeinheit des „tempus“. Ob diese Unterscheidung mit der unter I. (5)(b) getroffenen etwas zu tun hat, ist sehr fraglich. In der Neuzeit verweist man darauf, um damit die rhythmische Freiheit der modernen Musik zu begründen (III. (2)(a)).

II. In der Musiktheorie des Mittelalters sind die Termini Rhythmus und Metrum peripher. Sie gehören der Dichtungslehre an. Die Theorie der „musica mensurabilis" verwendet sie nicht. Vorherrschend scheint die Schreibweise „rithmus" zu sein. Das Erscheinungsbild des Wortes nähert sich damit dem griechischen „arithmus" (ἀριθμός) an. (1) Die Termini werden gebraucht, wo die antike Rhythmik teilweise oder ganz referiert wird. Beda wiederholt die in der Antike (I. (5)(b) u. (d)) getroffenen Unterscheidungen des „Rhythmus" vom „Metrum" und sondert mit ihrer Hilfe die usuale von der kunsthaften Poesie. Remigius von Auxerre und Aurelianus Reomensis wiederholen die „klass." antike Unterscheidung des „Rhythmus" vom „Metrum" (I. (5)(b)). (2) Die Termini erscheinen in der Musiktheorie, wo die bereits in der Antike formulierten Divisionen der Musik zusammengestellt werden. Hier bezeichnet „musica rhythmica" (a) die Lehre vom Sprachverlauf: sie untersucht, ob die Wörter gut oder schlecht zusammenhängen, (b) die Musik, die auf Saiten- oder Schlaginstrumenten gespielt wird, vermutlich weil die Art, in der sie gespielt werden, das Aufkommen rhythmischer Formationen begünstigt. (3) Die Termini dienen einigen Theoretikern dazu, ihre Gedanken über die Zeitordnung des Chorals zu verdeutlichen. Erste Versuche dieser Art werden in der Hofschule Karls des Großen unternommen. Ihre Geschichte endet im 11. Jh. Die Schlüsselbegriffe dieser Theorien „numerositas" und „aequitas" werden mit „rhythmus" und „numerus" ineins gesetzt. (4) Die Termini begegnen in Musiktraktaten oft dort, wo von Poesie die Rede ist. Hier bezeichnen sie das Gedicht und seine zahlhafte Ordnung, seit dem 13. Jh. auch den Reim.

III. Die Musiktheorie des 16. Jh. entdeckt die antike Rhythmik wieder. Die Gelehrten unter den Musiktheoretikern versuchen, ihre Kategorien bekannt zu machen und ins Verhältnis zur zeitgenöss. Praxis zu setzen. Die Termini Rhythmus und Metrum kehren in die mus. Terminologie zurück. (1) Die Definitionen des Prinzips folgen antiken Vorbildern und halten sich im Rahmen der antiken Wortbedeutung. Bisweilen aber wird sie so verschoben, daß sich eine zeitbedingte Auffassung des Begriffs abzeichnet. I. Vossius engt 1673 die Bedeutung des Terminus ein (III. (3)); er wird deshalb danach nur mehr selten in seiner allg. weiten Bedeutung verwendet und bestimmt. (a) Salinas zieht ein Fazit aus den unterschiedlichen antiken Definitionen des Rhythmus. Er setzt die Kategorien der Bewegung, die die platonische Definition bestimmen (I. (3)(a)), ins Verhältnis zu denen der Zeit, die die aristoxenische Definition bestimmen (I. (4)). Er definiert danach „musica rhythmica" als das Vermögen, das Langsame und Geschwinde in den Bewegungen mittels der Länge und Kürze der Zeit zu messen. (b) Auch Mersenne orientiert seine Definition des Prinzips an antiken Vorbildern, akzentuiert sie jedoch eigenwillig durch die Ausrichtung auf den Begriff der Bewegung, die zentrale Kategorie seiner Theorie. Im übrigen schaut er auf den Effekt des Rhythmus, auf seine Fähigkeit, Bewegungen hervorzurufen und zu stillen. (c) In Kirchers Theorie wird der Akzent erstmals unmittelbar mit der Definition des mus. Rhythmus verbunden. Sie beschreibt ihn als ein Klanggebilde, das aus langsamen und schnellen Bewegungen ebenmäßig abgemessen oder aus verschiedenen Stufen der Betonung und Entspannung zusammengesetzt sei. (d) Printz setzt die Kategorien der Rhythmik voraus und verzichtet auf gelehrte Definitionen. „Musica rhythmica" bezeichnet den Teil der Musiktheorie, der die temporale Ordnung elementarer und satzartiger Einheiten erörtert.

(e) Padre G. B. Martini, einer der wenigen Autoren, die nach und trotz Vossius an der prinzipiellen Bedeutung des Terminus festhalten, hebt die ästhetische Qualität hervor. Er erklärt den Rhythmus zum Prinzip sinngemässer Schönheit und Anmut, zum Pendant der Symmetrie. Darin gleicht sein Begriff des Rhythmus bereits dem Sulzers. (f) Viele frz. Autoren verstehen und verwenden das Wort nur im Sinne einer historischen Kategorie. Sie umschreiben es weithin im Imperfekt. Ihr Begriff davon entspricht den alten Definitionen. Die Zeitordnung der zeitgenöss. Musik erörtern sie in den Begriffen „mesure" und „mouvement". (2) Die Verwendung des Terminus im speziellen, engeren Sinne ist uneinheitlich. Läßt man Unterschiede außer acht, die sich aus der zeit- und situationsbedingten Eigenart der theoretischen Systeme und ihrem jeweiligen Verhältnis zur zeitgenöss. Praxis ergeben, so lassen sich zwei Verständnistraditionen erkennen: eine ältere, die Rhythmus im engeren Sinne wie die antike Theorie versteht und definiert, und eine jüngere, die von I. Vossius ausgeht. (a) Alle namhaften Theoretiker vor Vossius definieren Rhythmus im engeren Sinne wie die antike Theorie im Vergleich mit Metrum und Vers (I. (5)(b)). Man beschreibt im Sinne dieser Begriffe auch die zeitgenöss. Musik, Salinas den Ereignischarakter der vokalen und instrumentalen Polyphonie, Mersenne „Airs" und Tänze. (b) Gelegentlich wird das Adjektiv „rhythmisch" verwendet, um die Bindung der Kategorien an den zentralen Terminus der Disziplin zu verdeutlichen. Salinas setzt so das „tempus rhythmicum" im Sinne des χρόνος πρῶτος vom tempus im Sinne eines mensuralen „gradus" ab. Mersenne und Printz betonen die rhythmische Qualität der elementaren Einheiten, indem sie den Pes rhythmisch nennen. „Pes rhythmicus" bezeichnet die elementare Einheit der Musik. Dabei schaut Printz hauptsächlich auf die innere Qualität der Töne, auf den Akzent. (c) Matthesons Terminologie ist eigenwillig. Er nennt den Klangfuss, die elementare, pesartige Einheit, „Rhythmus". (d) Schon Salinas und Mersenne setzen die antiken „genera rhythmica" ins Verhältnis zu den Mensuren und zum Takt. Aber erst Mattheson bringt Takt und Bewegung unmittelbar mit dem Wort Rhythmus in Zusammenhang. Er nennt den Teil seiner Theorie „Rhythmic", der Zeit (Takt) und Bewegung (Tempo) einer Melodie ordnet. Die „Rhythmic" ist somit die Kraft, die zwischen den unterschiedlichen elementaren Einheiten, den Klangfüßen, vermittelt, indem sie diese auf einen einheitlichen Takt und eine konstante Bewegung bezieht. (3)(a) Bedeutend und folgenreich für die Geschichte des Terminus ist das Buch *De poematum cantu et viribus rhythmi* von I. Vossius (1673). Vossius definiert, vermeintlich an Varros Terminologie anknüpfend, die zentralen Begriffe der Rhythmik neu. Den Begriff Metrum engt er auf das Silbenmaß ein. Mit Rhythmus bezeichnet er das Gesetz, das die Verbindung der Pedes zu sinngemässen poetischen und musikalischen Formationen regelt. Nur der Terminus Pes behält seine herkömmliche Bedeutung. Vossius ist einflußreich. Mattheson, Scheibe, Riepel, Martini, Sulzer, Rousseau und For-

kel haben sein Buch gekannt. Nach Vossius neigen viele dazu, die Ordnung des Elementaren, der Kürzen und Längen, mit dem Wort Metrum, die des mus. Satzes mit dem Wort Rhythmus zu verbinden. Erst Sulzer wird sich gegen die Verengung, die der Begriff durch Vossius erfahren hat, wenden (IV. (2)). (b) Printz nennt, wohl unabhängig von Vossius, das MASS, DAS DIE ZUSAMMENSETZUNG DER PEDES ZU GRÖSSEREN EINHEITEN BESTIMMT, „NUMERUS SECTIONALIS". Buttstett setzt, wohl im Sinne von Vossius, „numerus sectionalis" und Rhythmus gleich. (c) Walther bezieht den Terminus auf das „GLEICHMASS SATZARTIGER EINHEITEN". Ebenso Scheibe: er kritisiert unter Berufung auf Vossius die Terminologie Matthesons und bezeichnet mit Rhythmus DIE VERBINDUNG DER KLANGFÜSSE ZU EBENMÄSSIG ABGEMESSENEN ZEILEN. Er verbindet den Begriff ausdrücklich mit der Vorstellung der wohlabgemessenen Gleichheit und Proportion. Noch Marpurg, Martini und Forkel halten sich an den Wortgebrauch von Vossius. Marpurg bespricht in seinem Sinne Musik und Poesie. Martini wiederholt die Definitionen von Vossius, obwohl er andererseits den weiten antiken Begriff des Rhythmus kennt (III. (1)(e)). (d) Walther versteht unter „MUSICA RHYTHMICA" EINE MUSIK, DEREN KLANGFÜSSE KUNSTGERECHT ANGEORDNET SIND, die, mit Mattheson zu sprechen, „arithmetischen Verhalt" hat. (e) Gelegentlich nennt Scheibe die ZÄSUR „Rhythmus", vermutlich weil sich im ‚Takt' der Zäsuren das Gleichmaß des Rhythmus versinnlicht. (4) Grundsätzlich benennen die Musiktheoretiker die Ereigniseinheiten der POESIE NICHT ANDERS ALS DIE ENTSPRECHENDEN FORMATIONEN DER MUSIK. Nur Mattheson unterscheidet sie terminologisch. Er setzt die mus. Rhythmik von der poetischen Metrik ab, erklärt die Metrik aber zu einem Teil der Rhythmik.

IV. Sulzers Artikel über den *Rhythmus* (1774) leitet eine NEUE EPOCHE DER RHYTHMIK ein. Man versucht darin, in höherem Maß, als dies den herkömmlichen, an der Prosodie orientierten Theorien gelungen sei, der Materie der Musik, dem Ton gerecht zu werden. Bisweilen werden daraus terminologische Konsequenzen gezogen, etwa von denen, die unter dem Terminus „Rhythmus" die ZEITORDNUNG DER MUSIK erörtern, unter dem Terminus „Metrum" die der Poesie. Zudem werden von vielen Theoretikern die Kategorien der an der Sprache orientierten antiken Rhythmik verabschiedet. Paradoxerweise gewinnt die Disziplin in dem Maße den Rang zurück, den sie in der antiken Theorie inne hatte, in dem sie sich von der klass. Theorie absetzt. Die Termini Rhythmus und Metrum werden zu Schlüsselwörtern der mus. Terminologie. (1) „Rhythmus" bezeichnet in vielen philosophischen, poetischen und musiktheor. Schriften des 18. u. 19. Jh. ein allg. Lebensprinzip. Und der Rhythmus in der Kunst gilt dementsprechend als eine VARIANTE DES ALLG. LEBENSPRINZIPS. (2) Sulzer versteht den Begriff Rhythmus in seiner antiken Weite. Seine Theorie ist gleichwohl im wesentlichen mus. orientiert. Sulzer unterstellt dem Terminus alle Kategorien der „Rhythmik". Rhythmus manifestiert sich IN ALLEN EINFÖRMIGEN FOLGEN, DIE SINNLICH FASSBAR SIND UND PERIODISCH EINGETEILT WERDEN. (3) Der Terminus bezeichnet verhältnismäßig selten das PRINZIP DER MUS. ZEITORDNUNG. Wo er in diesem Sinne definiert wird, werden antike Umschreibungen wiederholt oder abgewandelt. Gelegentlich kommt darin die von Sulzer geprägte Auffassung des Rhythmus zur Geltung. (4) Vielerorts bezeichnet der Terminus „Rhythmus" zudem oder nur eine Komponente der mus. Zeitordnung. Hier wird er im Vergleich mit anderen Termini, meist im Vergleich mit „Metrum" oder „Takt" definiert. Im allg. verbindet man die VORSTELLUNG DER FREIEN, AUSDRUCKSVOLLEN ZEITLICHKEIT DER MELODIE mit dem Wort „Rhythmus" und die Vorstellung des Maßes, auf das diese zu beziehen ist, mit dem Wort „Metrum" oder „Takt". (a) G. Weber bindet beide Komponenten der mus. Zeitordnung an das Wort Rhythmus. Er stellt der „RHYTHMISCHEN SYMMETRIE" die „RHYTHMISCHE ZEICHNUNG" gegenüber. (b) Momigny ist der erste, der ein ELEMENTARES, DYNAMISCH BESTIMMTES EREIGNIS, die ‚fallende' „CADENCE", „Rhythmus" nennt. (c) J. E. Wagner und mit ihm R. Schumann sprechen vom „RHYTHMUS DER MELODIE". Sie verstehen darunter den FREIEN DUKTUS EINER MELODIE, DIE NICHT DURCH DEN TAKT GEFESSELT WIRD. Auch Hegel verwendet die Formulierung. (d) Hauptmann scheint an diesen Wortgebrauch anzuknüpfen. Er setzt dem Maß, dem „Metrum" die BEWEGUNGSART DER MELODIE IM METRUM, den Rhythmus, gegenüber. (e) R. Wagner hält an dem Begriff des Rhythmus fest, den Sulzer entwickelt hat. Er erklärt ihn zum PRINZIP DES TANZES. Die Musik bedarf seiner, wenn sie anschaulich werden will, aber sie darf sich ihm nicht unterwerfen. Sie muß ihn beseelen. (f) Riemann revidiert die Akzenttheorie unter dem Einfluß Wagners. Er erklärt wie dieser den Ton zum Element der Musik. Aber er grenzt den Rhythmus nicht aus der Musik aus, sondern bemüht sich um die Erfassung eines mus., tonerfüllten Rhythmus. Element dieses neuen Rhythmus ist das Motiv, das Riemann gelegentlich auch Rhythmus nennt: ein ELEMENTARER, DYNAMISCH UND AGOGISCH ABSCHATTIERTER EREIGNISZUSAMMENHANG. Die Rhythmik ist die Lehre von der Motivbildung, die Metrik die Lehre vom mus. Satzbau. Die Dynamik der rhythmischen Motive ist rückgebunden an das metrische Gerüst, das ihre Schwerpunkte bilden. (g) Wiehmayer schließt zwar im Gegensatz zu Riemann die Dynamik wieder aus der Rhythmik aus, hält aber an der Terminologie Riemanns fest. Becking untersucht mit ihrer Hilfe die DYNAMIK DER SUBJEKTIVEN ZEITERFAHRUNG. (h) Kurth schaut wie Becking aufs Subjektive. Er nennt „RHYTHMIK" die ZEITLICHKEIT DER PSYCHISCHEN UND PSYCHISCH-KÖRPERLICHEN AUSDRUCKSBEWEGUNGEN. Den reinen Ausdruck psychischer Bewegungen nennt er „energetischen Rhythmus", den durch das Schrittgefühl vermittelten „Betonungsrhythmus". (i) Schenker erklärt die Termini „Rhythmus" und „Metrum" im Sinne seiner Schichtentheorie. Der Begriff „Rhythmik" bezeichnet die GESTALTFOLGEN, DIE SICH AUS DER INTERAKTION DER KONKRETEN SCHICHTEN BILDEN. (5) Viele Autoren des 18. u. 19. Jh. nennen (a) das PRINZIP DES AUSGEWOGENEN MUS. SATZBAUS: die SYMMETRIE, DIE IHN BESTIMMT ODER BESTIMMEN SOLL, und (b) den so sich bildenden EBENMÄSSIGEN, AUSGEWOGENEN SATZ „Rhythmus". (c) Bisweilen nennt man die Art, in der ein Takt konkret in Erscheinung tritt (Sulzer), oder die symmetrische ANORDNUNG VERSCHIEDENER NOTEN- UND PAUSENWERTE sowie die Wiederholung der so entstehenden Muster (Fétis) „Rhythmus". Darin lebt vermutlich der ältere Begriff des Rhythmus als eines Klangfußes (III. (2)(c)) weiter. Manche bringen die Organisation der Noten- und Pausenwerte damit in Verbindung (Lobe und Riemann). (d) Gelegentlich wird der TAKT „Rhythmus" genannt.

V. Im 20. Jh. hört der Terminus auf, eine normative Qualität zu haben. Er erfährt eine Verallgemeinerung. Er bezeichnet die Zeitlichkeit der Musik überhaupt, wie immer sie beschaffen ist, sinngemäß oder sinnwidrig, geordnet oder unregelmäßig. Vielleicht hängt damit die Neigung zusammen, nicht mehr bestimmt vom „Rhythmus", sondern unbestimmter von „Rhythmik" zu sprechen. Schon Kurth gebraucht in der Regel das Wort „Rhythmik" (IV. (4)(h)). (1) Unter dem Terminus Rhythmus oder „Rhythmik" werden auch ametrische und höchst unausgewogene Tonbeziehungen erörtert. (2) Man bezeichnet damit Formationen, deren Dimension die Fassungskraft des Sinns überfordert: man spricht von „Rhythmus im Grossen" und Ähnlichem. (3) Man nennt „statische" Strukturen rhythmisch. (4) Man bringt die Beziehungen zwischen gleichzeitig erklingenden Ereignissen mit dem Terminus Rhythmus in Verbindung. (5) Häufig verbindet man im 20. Jh. den Terminus mit anderen Begriffen zu Komposita. In ihrer Vielzahl drückt sich die Erkenntnis der Forschung aus, daß es vielerlei Arten des Rhythmus oder viele Rhythmen gebe. Man bezeichnet damit zeit- und notationsbedingte, stil- und gattungsbedingte sowie personalstilistische Varianten des Rhythmischen und benennt damit im Rahmen der Analytik die verschiedenen Ereignischaraktere, die ein einzelnes Werk oder ein ganzes Oeuvre prägen. Die Aus- oder Überdehnung des Begriffs mindert seinen Gebrauchswert. Vermutlich wird er deshalb neuerdings seltener verwendet und durch andere, bestimmtere Begriffe, etwa durch die Begriffe „Prosa", „Zeitgestalt", „Zeitstruktur" und „Dauernreihe" ersetzt.

I. (1) Die Etymologie des Wortes Rhythmus ist umstritten. Die etymol. Lexika der griech. Sprache von G. Curtius, ^{5}1879, W. Prellwitz, ^{2}1905, J. B. Hofmann, 1949, E. Boisacq, ^{4}1950, und das *Vergleichende Wb. d. indogerman. Sprachen* von A. Walde u. J. Pokorny (1927, II, 703) ordnen das Wort *ῥυθμός* der indogerm. Wurzel *sreu, griech. *ῥεῖν*, ‚fließen' zu. Grundlegend war der Satz von G. Curtius: „Daß aber *ῥυθμός*... von den Griechen dem Meer abgelauscht ward, steht mir fest" (353).
Diese Ableitung ist, wie verschiedentlich festgestellt worden ist (so von O. Schröder, E. Benveniste, E. Wolf und H. Frisk), nur lautlich, nicht aber semasiologisch befriedigend. Denn in den ältesten Belegen bedeutet *ῥυθμός* weder ‚Fluß' noch ‚fließen'. Diese Diskrepanz zwischen Etymologie und Bedeutung ist Gegenstand zahlreicher Studien. Einige versuchen sie aufzulösen, indem sie die etymol. Zuweisung im Blick auf die ersten Belege verändern; andere halten dagegen an der herkömmlichen Ableitung von *ῥεῖν* fest, berücksichtigen aber ein weiteres Moment, die Bedeutung des Suffixes *-θμός*.
Die herkömmliche etymol. Zuordnung haben E. Petersen, 1917, W. Jaeger, 1935, E. A. Leemans, 1948, und R. Renehan, 1963, durch neue ersetzt. E. Petersen übernimmt 1917 (*Rhythmus*, Abh. d. kgl. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, Phil.-hist. Kl., NF XVI, 5, 9ff.) die Etymologie, die schon die erste Aufl. des *Thesaurus linguae Graecae* von H. Stephan 1572 anbietet. Er leitet *ῥυθμός* von *Ϝερυ-*, *Ϝρυ-* ab und übersetzt Herodot V, 58 (ca. 490 bis ca. 425) *τὸν ῥυθμὸν τῶν γραμμάτων* mit „Züge der Schrift". Davon leitet er die weiteren Wortbedeutungen ab: die ‚Tanzbewegung des Chores', die ‚Züge des Charakters' und schließlich ‚die aus den fest gewordenen Zügen des Geschriebenen entstehende Form'. E. Benveniste, *La notion de „rythme" dans son expression linguistique*, in: Journal de psych. norm. et pathol. XLIV, 1951, 404, und E. Wolf, *Zur Etymol. v. ῥυθμός u. seiner Bedeutung in der älteren griech. Lit.*, in: Wiener Studien. Zs. f. klass. Philol. LXVIII, 1955, 100 u. 114, übersetzen die angeführte Wendung von Herodot anders als Petersen, nicht mit „Schriftzug" sondern mit „Form der Buchstaben". Damit würde Petersens dynamischer Auffassung des Wortes, die auch die Musiktheorie, so die Beckings, Kurths und Steglichs beeinflußt hat, ihre philologische Basis entzogen. E. A. Leemans, *Rhythme en ῥυθμός*, in: L'Antiquité class. XVII, 1948, 403ff., geht von der Bedeutung des Worts in den ältesten Belegen aus. Diese sei „Form, Art, Charakter". ‚Form' sei der ursprüngliche Sinn von Rhythmus, er liege auch dem mus. Wortverstand zugrunde. Diese Bedeutung verbiete die herkömmliche Ableitung von *ῥεῖν*; denn *ῥεῖν* meine immer nur das ‚Fließen der Flüsse und Ströme', nicht aber den ‚Wogenschlag der Brandung', das ‚gesetzmäßige Fließen'. Leemans ordnet deshalb *ῥυθμός* dem indogerman. Stamm *u̯eru-, *u̯ru-, griech. *ἐρύεσθαι* oder *ῥῦσθαι* „abwehren, retten, bewahren, erhalten" zu. Die Grundbedeutung sei ungefähr „in einem Stande halten". *ῥυθμός* sei demnach gleichbedeutend mit *σχῆμα* (vgl. dazu E. Wolf, *op. cit.*, 103). W. Krogmann (gr. *ῥυθμός*, in: Zs. f. vergl. Sprachforsch. LXXI, 1953, 110f.) rekurriert auf die Etymologien von Petersen und Leemans, aber versteht *ῥυθμός* modern, als „taktmäßige Bewegung". Dieses Verständnis findet in den ältesten Belegen indessen keine Stütze. Schon Leemans (408f.) hat darauf aufmerksam gemacht, daß das Wort *ῥυθμός* erst in der Sophistik und Rhetorik ein Prinzip der musischen Künste benennt (vgl. dazu E. Wolf, *op. cit.*, 105f.). Auch R. Renehan, *The Derivation of ῥυθμός*, in: Class. Philol. LVIII, 1963, 36ff., leitet, angeregt durch W. Jaeger, *Paideia. Die Formung d. griech. Menschen*, I, Bln u. Lpz. 1935, 174ff., wie Leemans *ῥυθμός* von indogerman. *sweru ab, das in den Varianten *seru und *weru angewandt werde: ihm entspreche griech. *Ϝερυ-*, *Ϝρυ-*. Renehan versucht zudem, den Umstand zu erklären, daß die Wurzel von *ῥυ-* lang, das ‚υ' in *ῥυθμός* aber kurz ist.
H. Frisk, *Griech. etymol. Wb.*, 2 Bde, Heidelberg 1970, schreibt über die bisher angeführten Etymologien:

Schon die Kürze des *υ* [in *ῥυθμός*] macht die auch semantisch wenig einleuchtende Anknüpfung an *ἔρυμαι*, *ῥύομαι* ‚abwehren, schützen' mit *ῥυτήρ*, ‚Beschützer, Bewacher' ... ganz unwahrscheinlich (II, 664).

Es scheint, als neige die Forschung wieder der alten Erklärung zu. Sie ist nie gänzlich aufgegeben worden. O. Schröder, 1918, Th. Plüss, 1920, E. Benveniste, 1951, E. Wolf, 1955, und H. Frisk, 1970, haben an ihr festgehalten. O. Schröder, *Ῥυθμός*, in: Hermes LIII, 1918, 324ff., und Th. Plüss, *Die Deutung d. Wortes Rhythmus nach griech. Wortbildung*, in: Wochenschrift f. klass. Philol. XXXVII, 1920, 18ff., ergänzen die herkömmliche Etymol., indem sie die Bedeutung des Suffix *-θμός* berücksichtigen. Dieses weist nach Schröder auf eine Mehrzahl gleichartiger Vorgänge. So bezeichne *ῥυθμός* in dem unten angeführten Satz des Archilochos den bildhaften Ausdruck des wellenartigen Auf und Ab, das der Wechsel von Glück und Unglück darstelle. Plüss erklärt *ῥυθμός* als ein ‚Fließen im Duktus der Regelmäßigkeit'. E. Benveniste geht vom Wortgebrauch der alten ionischen Philosophie

aus, namentlich von Leukipp und Demokrit. Hier bedeute ῥυσμός „Form" und ῥυσμεῖν „formen". Der gleichbleibende Sinn des Wortes sei „‚forme distinctive'; ‚figure proportionnée'; ‚disposition' dans les conditions d'emploi d'ailleurs les plus variées" (406). Im Gegensatz zu σχῆμα, das die feste, fertige Form bezeichne, meine ῥυθμός die improvisierte, augenblicklich veränderliche. E. Wolf macht sich in seinen grundlegenden Studien die Beobachtungen von Schröder und Plüss zu eigen. Er hält den ‚Wellengang der Flüsse' für die Grundbedeutung von ῥυθμός, obwohl diese nur noch durch Wendungen belegt werden kann, die ziemlich weit von ihrem Ursprung entfernt seien.

Der VORTERMINOLOGISCHE WORTGEBRAUCH von ῥυθμός setzt nach E. Wolf, *Die Bedeutung von ῥυθμός in der griech. Lit. bis auf Platon*, Diss. Innsbruck 1947, maschr., ein BREITES BEDEUTUNGSSPEKTRUM voraus. Alle Bedeutungen aber schließen die IDEE DES REGELMÄSSIGEN ein. ῥυθμός bezeichnet

1) das ‚Auf und Ab' von Glück und Unglück (Archilochos, 7. Jh. v. Chr.), ebenso in der Zeichnung eines Ornaments (Aischylos, 524 bis 456/5 v. Chr.) oder im Gang eines Menschen (Aristophanes, 5. Jh. v. Chr.):

Archilochos, Fragm. 67a: ἀλλὰ χαρτοῖσίν τε χαῖρε καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα μὴ λίην· γίγνωσκε δ' οἷος ῥυσμὸς ἀνθρώπους ἔχει (*Anthologia lyrica Graeca*, ed. Diehl u. Beutler, I/3, Lpz. ³1952);
Aischylos, Fragm. 114: ἀλλ' ὁ μέν τις Λέσβιον φατνώματι κῦμ' ἐν τριγώνοις ἐκπεραινέτω ῥυθμοῖς (*Die Fragmente d. Tragödien d. Aischylos*, ed. Mette, Bln 1959);
Aristophanes, Fragm. 140: Λοδροῦ κιγκλοβάταν ῥυθμόν (*Comicorum Atticorum Fragmenta*, ed. Kock, Lpz. 1880–1888).

2) eine ‚Ordnung' oder einen ‚Zustand', bei Demokrit (ca. 460 bis ca. 370 v. Chr.) die ‚Ordnung der staatlichen Verfassung', bei Aischylos einen ‚Zustand, dem man nicht entrinnen kann':

Demokrit, Fragm. 68 B 266: οὐδεμία μηχανὴ τῷ νῦν καθεστῶτι ῥυθμῷ μὴ οὐκ ἀδικεῖν τοὺς ἄρχοντας, ἢν καὶ πάνυ ἀγαθοὶ ἔωσιν (Diels u. Kranz, *Die Fragmente d. Vorsokratiker*, Bln ⁸1956);
Aischylos, *Prometheus* 239ff.: θνητοὺς δ' ἐν οἴκτῳ προθέμενος, τούτου τυχεῖν / οὐκ ἠξιώθην αὐτός, ἀλλὰ νηλεῶς / ὧδ' ἐρρύθμισμαι, Ζηνὶ δυσκλεὴς θέα (*Aischyli tragoediae*, ed. Murray, Oxford ²1955).

3) ‚Sitte und Brauch' (Euripides, ca. 485 bis ca. 406):

Hippolytos 529: Ἔρως, ... μή μοί ποτε σὺν κακῷ φανείης μηδ' ἄρρυθμος (*Euripidis tragoediae*, ed. Murray, Oxford ³1954ff.).

4) den ‚Charakter', die ‚innere Ordnung eines Menschen' (Theognis, um 500 v. Chr.):

Theognis 963/964: μήποτ' ἐπαινήσῃς, πρὶν ἂν εἰδῇς ἄνδρα σαφηνέως, ὀργὴν καὶ ῥυθμὸν καὶ τρόπον ὅστις ἂν ᾖ (ed. s.o. zu Demokrit; ferner ed. Diehl u. Young, Lpz. 1951).

5) die ‚Art und Weise':

Euripides, *Elektra* 772: ποίῳ τρόπῳ δὲ καὶ τίνι ῥυθμῷ φόνου κτείνει ... (s.o. Euripides, *Hippolytos*).

6) die ‚Form' (Leukippos und Demokrit, 5. Jh. v. Chr., überliefert durch Aristoteles, sowie Xenophon, ca. 426 bis nach 355; hier bezeichnet ῥυθμός die ‚wohlproportionierte Form' eines Panzers.):

Aristoteles, *Metaphysik* A 4.985 b 13 (Diels 67 A 6): (*Λευκίππος και Δημόκριτος*) ταύτας μέντοι (διαφοράς) τρεῖς εἶναι λέγουσιν, σχῆμά τε καὶ τάξιν καὶ θέσιν· διαφέρειν γάρ φασιν τὸ ὂν ῥυσμῷ καὶ διαθιγῇ καὶ τροπῇ μόνον. τούτων δὲ ὁ μὲν ῥυσμὸς σχῆμά ἐστιν, ἡ δὲ διαθιγὴ τάξις, ἡ δὲ τροπὴ θέσις (Diels u. Kranz, *op. cit.*);
Simplikios, *Phys.* 28, 15 (Diels 68 A 38): ὡς γὰρ ὕλην τοῖς οὖσι τὰς ἀτόμους ὑποτιθέντες τὰ λοιπὰ (*Λευκίππος καὶ Δημόκριτος*) γεννῶσι ταῖς διαφοραῖς αὐτῶν. τρεῖς δέ εἰσιν αὗται, ῥυσμός, τροπή, διαθιγή, ταὐτὸν δὲ εἰπεῖν, σχῆμα καὶ θέσις καὶ τάξις (s.o. Diels/Kranz);
Xenophon, *Memorabilia* 3, 10, 10: ἀτάρ, ἔφη, λέξον μοι, ὦ Πιστία, διὰ τί οὔτ' ἰσχυροτέρους οὔτε πολυτελεστέρους τῶν ἄλλων ποιῶν τοὺς θώρακας πλείονος πωλεῖς; Ὅτι, ἔφη, ὦ Σώκρατες, εὐρυθμοτέρους ποιῶ. Τὸν δὲ ῥυθμόν, ἔφη, πότερα μέτρῳ ἢ σταθμῷ ἀποδεικνύων πλείονος τιμᾷ; ... Οὐκοῦν, ἔφη, σώματά γε ἀνθρώπων τὰ μὲν εὔρυθμά ἐστιν, τὰ δὲ ἄρρυθμα; ... Πῶς οὖν, ἔφη, τῷ ἀρρύθμῳ σώματι ἁρμόττοντα τὸν θώρακα εὔρυθμον ποιεῖς; Ὥσπερ καὶ ἁρμόττοντα, ἔφη· ὁ ἁρμόττων γάρ ἐστιν εὔρυθμος (*Erinnerungen an Sokrates*, Griech. u. Dtsch., ed. Jaerisch, München 1962).

(2) Die ersten Quellen, die das Wort Rhythmus mit dem BEREICH DES MUSISCHEN in Zusammenhang bringen, stammen aus dem 5. Jh. v. Chr. Davor war ἁρμονία „sowohl die ‚harmonische' wie die ‚rhythmische' Form – der ‚Bau', die ‚Fügung' nach ‚Intervall' und ‚Takt'" (J. Lohmann, *Musiké u. Logos*, Stuttgart 1970, 51 f.). Seit dem 5. Jh. v. Chr. bildet es zusammen mit Harmonia das Grundbegriffspaar der Musiktheorie. Unter den Werken Demokrits (ca. 460 bis ca. 370 v. Chr.), die Diels verzeichnet, findet sich der Titel περὶ ῥυθμῶν καὶ ἁρμονίης (Diels 68 A 33). E. Frank, *Plato u. d. sog. Pythagoreer*, Halle 1923, 10, nimmt an, daß Rhythmus und Harmonie wohl schon hier die Prinzipien der Musiké bezeichnet haben. Von der zeitgenöss. Historiographie und Poesie wird das Wort jedenfalls nun auch in diesem Sinne verwandt. Thukydides (ca. 460 bis ca. 400 v. Chr.) bezeichnet damit den gleichmäßigen Vormarsch einer Schlachtreihe nach dem Klang zahlreicher Aulosspieler. Dabei ist die Wendung μετὰ ῥυθμοῦ die nähere Beschreibung von ὁμαλῶς, bezeichnet also eine besondere Regelmäßigkeit: die Gleichmäßigkeit, die von den Aulosspielern vorgegeben wird. In Aristophanes' Komödie *Die Weiber beim Fest der Demeter Thesmophoros* meint Rhythmus eine GEORDNETE BEWEGUNG, hier die eines Reigens; in den *Wolken* steht Rhythmus für die Formation, in der sich das Prinzip versinnlicht, für den Versfuß. Und bei Ion von Chios (ca. 490 bis ca. 422 v. Chr.) bezeichnet Rhythmus die Bewegungsordnung der vom Chor abgelösten Instrumentalmusik. Die klass. Philologen übersetzen den Begriff meist mit „Takt" oder „taktmäßiger Bewegung" (vgl. etwa E. Wolf, *Etymol...*, 118); dies ist problematisch, weil sich mit dem modernen Taktbegriff die Vorstellung eines akzentuierenden Rhythmus verbindet; der antike Rhythmus aber war „quantitierend" (Nach Thr. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Hbg 1958, 16, beruht der antike Rhythmus auf dem Prinzip der „Addition" von Kürzen und Längen):

Thukydides V, 70: *Καὶ μετὰ ταῦτα ἡ ξύνοδος ἦν, Ἀργεῖοι μὲν καὶ οἱ ξύμμαχοι ἐντόνως καὶ ὀργῇ χωροῦντες, Λακεδαιμόνιοι δὲ βραδέως καὶ ὑπὸ αὐλητῶν πολλῶν ὁμοῦ ἐγκαθεστώτων, ... ἵνα ὁμαλῶς μετὰ ῥυθμοῦ βαίνοντες προσέλθοιεν* ... (*Historiae*, ed. Jones, Oxford ²1902);
Aristophanes, *Thesmophoriazusai* 955: χειρὶ σύναπτε χεῖρα, ῥυθμὸν χορείας ὕπαγε πᾶσα. βαῖνε καρπαλίμοιν ποδοῖν (*Comoediae*, ed. Hall u. Geldart, II, Oxford 1970);

ders., *Nephelai* (*Die Wolken*) 649ff.: *πρῶτον μὲν εἶναι κομψὸν ἐν συνουσίᾳ / ἐπαΐονθ' ὁποῖός ἐστι τῶν ῥυθμῶν / κατ' ἐνόπλιον, χὠποῖος αὖ κατὰ δάκτυλον* (*op. cit.*, I, Oxford 1970);
Ion v. Chios, Fragm. 42: (*ἐγὼ γὰρ*) *ἔκτυπον* (*μὲν*) *δίων βαρὺν αὐλὸν τρέχοντι ῥυθμῷ* (*Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ed. Nauck, Lpz. ²1889).

(3) Ein erstes bestimmtes Bild der Bedeutung, die der Terminus IN DER GRIECH. MUSIK gewann, läßt sich den philos. Schriften von Platon (427 bis 348/7) und Aristoteles (384 bis 322) entnehmen. Sie verwenden das Wort unter Berufung auf zeitgenöss. Musiker (Platon, *Res publ.* 400b; Aristoteles, *Politik* 1341b 29) auch in musiktheor. Sinne. Hier bezeichnet *ῥυθμός* im wesentlichen

(a) EIN FORMALES PRINZIP: DIE TEMPORALE ORDNUNG, IN DEREN SINNE DIE ELEMENTE DER MUSISCHEN KÜNSTE, die Silben, Töne und Schritte, AUFEINANDER ZU BEZIEHEN SIND. Rhythmus ist ein Merkmal aller musischen Künste. Zusammen mit Harmonie und Logos bildet er die Melodie (*μέλος*), zusammen mit Harmonie, Logos und Tanzbewegung die Musiké (*μουσική*). Platon beobachtet und bekämpft den Zerfall der Musiké in ihre Teile (*Res publ.* 398c/d). Aristoteles schon beschreibt die Kunstgattungen, die sich der freien Verfügbarkeit der Darstellungsmittel verdanken: den Tanz, in dem der Rhythmus einziges Mittel der Nachahmung ist, die Instrumentalmusik, in der sich Rhythmus und Harmonie miteinander verbinden, und schließlich die Gattungen, die alle Mittel einsetzen, zugleich oder nacheinander: so die Dithyrambendichtung, die Komödie und die Tragödie (*Poetik* 1447a/b). Auch die ‚temporale Ordnung der Prosa' nennt Aristoteles Rhythmus; er definiert ihn als „die Zahl an der Gestalt des sprachlichen Ausdrucks" (*Rhetorik* 1408b 21ff.):

Platon, *Res publ.* 398c/d: *Πάντως δήπου, ἦν δ' ἐγώ, πρῶτον μὲν τόδε ἱκανῶς ἔχεις λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ. Ναί, ἔφη, τοῦτό γε* (*Opera*, ed. Burnet, IV, Oxford 1962);
Aristoteles, *Poetik* 1447a/b: *ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· … ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνταί τινες ἀπεικάζοντες …, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἁρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἁρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἥ τε αὐλητικὴ καὶ κιθαριστικὴ κἂν εἴ τινες ἕτεραι τυγχάνωσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ χωρὶς ἁρμονίας ἡ τῶν ὀρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἤθη καὶ πάθη καὶ πράξεις); εἰσὶ δέ τινες αἳ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ ἥ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἥ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἅμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος* (ed. Lucas, Oxford 1968);
ders., *Rhetorik* 1408b 21ff. u. 28ff.: *Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι μήτε ἄρρυθμον· … τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μέν, μὴ μέτρῳ δέ· ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. περαίνεται δὲ ἀριθμῷ πάντα· ὁ δὲ τοῦ σχήματος τῆς λέξεως ἀριθμὸς ῥυθμός ἐστιν, οὗ καὶ τὰ μέτρα τμήματα· διὸ ῥυθμὸν δεῖ ἔχειν τὸν λόγον, μέτρον δὲ μή. ποίημα γὰρ ἔσται. ῥυθμὸν δὲ μὴ ἀκριβῶς· τοῦτο δὲ ἔσται ἐὰν μέχρι του ᾖ* … (ed. Ross, Oxford 1959).

Die allgemeinsten Definitionen bestimmen den Rhythmus im Vergleich mit der Harmonie. Rhythmus ist wie Harmonie ein normativer Begriff. Bestimmt die Harmonie die Ordnung des Hohen und Tiefen, so bestimmt der Rhythmus die ORDNUNG DES ‚LANGSAMEN' UND ‚SCHNELLEN' in den Bewegungen des Körpers, der wortlosen Musik, des Gesanges und der Sprache. Platon definiert ihn als das MASS DER BEWEGUNG (in *Leges* 664e als das Maß der körperlichen Bewegung). Nach Platon gehört der Rhythmus zu einer von der Göttin Harmonia gestifteten Mischgattung, die die Gattung des Unbegrenzten, des Mehr oder Weniger (‚Schneller' oder ‚Langsamer') mit der des Begrenzten einfacher Zahlenverhältnisse, etwa des Gleichen und des Doppelten, in sich ausgewogen vereinigt (*Philebos* 24ff.). Rhythmus ist wie die Harmonie Zusammenstimmung (*συμφωνία*) des Verschiedenen (*Symposium* 187b u. *Leges* 664e):

Platon, *Symp.* 187b: *οὐ γὰρ δήπου ἐκ διαφερομένων γε ἔτι τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος ἁρμονία ἂν εἴη. ἡ γὰρ ἁρμονία συμφωνία ἐστίν, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις· ὁμολογίαν δὲ ἐκ διαφερομένων, ἕως ἂν διαφέρωνται, ἀδύνατον εἶναι, διαφερόμενον δὲ αὖ καὶ μὴ ὁμολογοῦν ἀδύνατον ἁρμόσαι, ὥσπερ γε καὶ ὁ ῥυθμὸς ἐκ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος διενηνεγμένων πρότερον, ὕστερον δὲ ὁμολογησάντων γέγονε* (*op. cit.*, II, Oxford 1964);
ders., *Leges* 664e: *τῇ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ῥυθμὸς ὄνομα εἴη, τῇ δὲ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε ὀξέος ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο, χορεία δὲ τὸ συναμφότερον κληθείη* (*op. cit.*, V, Oxford 1976);
ibid. 672e: *ΑΘ. Ὅλη μέν που χορεία ὅλη παίδευσις ἦν ἡμῖν, τούτου δ' αὖ μὲν ῥυθμοί τε καὶ ἁρμονίαι, τὸ κατὰ τὴν φωνήν. – ΚΛ. Ναί. – ΑΘ. Τὸ δέ γε κατὰ τὴν τοῦ σώματος κίνησιν ῥυθμὸν μὲν κοινὸν τῇ τῆς φωνῆς εἶχε κινήσει, σχῆμα δὲ ἴδιον. ἐκεῖ δὲ μέλος ἡ τῆς φωνῆς κίνησις.*

Maßeinheit (*μέτρον*) der tanz- und sprachgebundenen Rhythmen ist nach Aristoteles der Tanzschritt (*βάσις*) oder die Silbe (*συλλαβή*). Metrum ist in diesem Zusammenhang wohl kein musikalischer Terminus. Es bezeichnet die Grundlage aller, auch der rhythmischen Verrechnungen:

Aristoteles, *Metaphysik* 1087b 33: *Τὸ δ' ἓν ὅτι μέτρον σημαίνει, φανερόν. Καὶ ἐν παντὶ ἔστι ἕτερον ὑποκείμενον οἷον ἐν ἁρμονίᾳ δίεσις, ἐν δὲ μεγέθει δάκτυλος ἢ πούς ἤ τι τοιοῦτον, ἐν δὲ ῥυθμοῖς βάσις ἢ συλλαβή. ὁμοίως δὲ καὶ ἐν βάρει σταθμός τις ὡρισμένος* (hg. v. Seidl, 2 Bde., Hbg 1980).

Platon und Aristoteles machen ausdrücklich auf den ZUSAMMENHANG VON RHYTHMUS UND ZAHL (*ἀριθμός*) aufmerksam. Nach Platon bringt die Messung der Körperbewegung in Zahlen die rhythmischen Formationen hervor: Rhythmen und Metren (beide bezeichnen hier Manifestationen des Prinzips Rhythmus, dazu unten (I. (3)(b)). Aristoteles setzt *ἀριθμός* und *ῥυθμός* gleich: demnach ist Zahl im Bereich des Redens Rhythmus, seine Abschnitte sind die Metren (Zitat oben). Vermutlich wird durch diese Überlegungen die spätere Übers. des griech. *ῥυθμός* in das lat. numerus möglich:

Platon, *Philebos* 17d: *ἔν τε ταῖς κινήσεσιν αὖ τοῦ σώματος ἕτερα τοιαῦτα ἐνόντα πάθη γιγνόμενα, ἃ δὴ δι' ἀριθμῶν μετρηθέντα δεῖν αὖ φασι ῥυθμοὺς καὶ μέτρα ἐπονομάζειν* (*op. cit.*, II, Oxford 1964).

Die Zahlenverhältnisse, die rhythmische Formationen hervorbringen, müssen sinngemäß und erkennbar sein. Denn Rhythmus meint nicht Ordnung schlechthin, sondern nur diejenigen Ordnungen, die dem Wahrnehmungsvermögen der Menschen (*αἴσθησις*) faßlich und angenehm sind. Nur den Menschen ist nach Platon ein Sinn für Maß und Maßlosigkeit eigen (vgl. dazu auch den oben zit.

Abs. der *Rhetorik* des Aristoteles). Die Wahrnehmung geordneter Bewegungen, der Harmonie und des Rhythmus, verbindet sich mit dem Gefühl der Lust. Der Rhythmus, heißt es in den pseudoaristotelischen, kaum vor der Mitte des 3. Jh. v. Chr. entstandenen *Problemata* (vgl. dazu H. Flashar, Aristoteles, *Probl. phys.*, [2]1975, 357) bewegt uns in einer geordneten Form. Diese entspricht dem Wesen der Menschen. „Denn verwandter ist uns von Natur die geordnete als die ungeordnete Bewegung, so daß sie unserer Natur gemäßer ist" (*Problemata* XIX, 38):

Aristoteles, *Probl.* XIX, 38: *ῥυθμῷ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνώριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένως· οἰκειοτέρα γὰρ ἡ τεταγμένη κίνησις φύσει τῆς ἀτάκτου, ὥστε καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον* (*Problemi mus.*, ed. Marenghi, Florenz 1957);
Platon, *Leges* 653d: *τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῷα οὐκ ἔχειν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα καὶ ἁρμονία. ἡμῖν δὲ οὓς εἴπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἔνρυθμόν τε καὶ ἐναρμόνιον αἴσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ᾗ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ᾠδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνείροντας, χορούς τε ὠνομακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα* (*op. cit.*, V, Oxford 1976);
Aristoteles, *Poetik* 1448b 17ff.: *κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστι φανερὸν) ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων* (ed. Lucas, Oxford 1968).

Rhythmus ist ein Medium der Mimesis. Er soll, so E. Grassis Platon-Interpretation, „Darstellung des Absoluten" sein. Wenn er dies ist, ist er wohlgemessen (*εὔρυθμος*, *Res publ.* 400d). Wie die Harmonie hat er den in Zwiespalt geratenen Umlauf der Seele in Übereinstimmung mit sich selbst zurückzuführen, er verleiht ihrer Bewegung Maß und Anmut (*Timaios* 47d). Im ‚guten' Rhythmus haben die Menschen Anteil am Göttlichen (*Leges* 672c/d). Der Gegenbegriff des Eurhythmischen (*εὔρυθμον*) ist das Arrhythmische (*ἄρρυθμον*, *Res publ.* 400d; vgl. dazu E. Grassi, *Die Theorie d. Schönen in d. Antike*, Köln 1962, 11f. u. 130f.):

Platon, *Timaios* 47d: *καὶ ῥυθμὸς αὖ διὰ τὴν ἄμετρον ἐν ἡμῖν καὶ χαρίτων ἐπιδεᾶ γιγνομένην ἐν τοῖς πλείστοις ἕξιν ἐπίκουρος ἐπὶ ταὐτὰ ὑπὸ τῶν αὐτῶν ἐδόθη* (*op. cit.*, IV, Oxford 1962);
ders., *Leges* 672c/d: *Οὐκοῦν καὶ ὅτι τὴν ῥυθμοῦ τε καὶ ἁρμονίας αἴσθησιν τοῖς ἀνθρώποις ἡμῖν ἐνδεδωκέναι τὴν ἀρχὴν ταύτην ἔφαμεν, Ἀπόλλωνα δὲ καὶ Μούσας καὶ Διόνυσον θεῶν αἰτίους γεγονέναι* (*op. cit.*, V, Oxford 1976);
ders., *Res publ.* 400d: *Ἀλλὰ μὴν τό εὔρυθμόν γε καὶ τὸ ἄρρυθμον τὸ μὲν τῇ καλῇ λέξει ἕπεται ὁμοιούμενον, τὸ δὲ ἐναντίᾳ, καὶ τὸ εὐάρμοστον ἀνάρμοστον ὡσαύτως, εἴπερ ῥυθμός γε καὶ ἁρμονία λόγῳ, ὥσπερ ἄρτι ἐλέγετο, ἀλλὰ μὴ λόγος τούτοις.*
Ἀλλὰ μήν, ἦ δ' ὅς, ταῦτά γε λόγῳ ἀκολουθητέον.
Τί δ' ὁ τρόπος τῆς λέξεως, ἦν δ' ἐγώ, καὶ ὁ λόγος; οὐ τῷ τῆς ψυχῆς ἤθει ἕπεται;
Πῶς γὰρ οὔ;
Τῇ δὲ λέξει τὰ ἄλλα;
Ναί.
Εὐλογία ἄρα καὶ εὐαρμοστία καὶ εὐσχημοσύνη καὶ εὐρυθμία ἀκολουθεῖ, οὐχ ἣν ἄνοιαν οὖσαν ὑποκοριζόμενοι καλοῦμεν (ὡς εὐήθειαν), ἀλλὰ τὴν ὡς ἀληθῶς εὖ τε καὶ καλῶς τὸ ἦθος κατεσκευασμένην διάνοιαν (*op. cit.*, IV, Oxford 1962).

Nach Aristoteles stellen sich in den Rhythmen die menschlichen Charaktere dar. „Denn die Gemütsbewegung hat Ähnlichkeit mit den Formen des Ethos, sowohl in den Rhythmen als auch in der Anordnung der Töne" (vgl. dazu auch den oben zit. Abs. 1447a/b aus der *Poetik* des Aristoteles):

Aristoteles, *Politik* 1340a 18ff.: *ἔστι δὲ ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσι ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθῶν (δῆλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων· μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων)* (ed. Ross, Oxford 1964);
ders., *Probl.* XIX, 27 u. 29: *Διὰ τί τὸ ἀκουστὸν μόνον ἦθος ἔχει τῶν αἰσθητῶν; καὶ γὰρ ἐὰν ᾖ ἄνευ λόγου μέλος, ὅμως ἔχει ἦθος· ἀλλ' οὐ τὸ χρῶμα οὐδὲ ἡ ὀσμὴ οὐδὲ ὁ χυμὸς ἔχει. ἢ ὅτι κίνησιν ἔχει μονονουχί, ἣν ὁ ψόφος ἡμᾶς κινεῖ; τοιαύτη μὲν γὰρ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει· κινεῖ γὰρ καὶ τὸ χρῶμα τὴν ὄψιν· ἀλλὰ τῆς ἑπομένης τῷ τοιούτῳ ψόφῳ αἰσθανόμεθα κινήσεως· αὕτη δὲ ἔχει ὁμοιότητα ἔν τε τοῖς ῥυθμοῖς καὶ ἐν τῇ τῶν φθόγγων τάξει τῶν ὀξέων καὶ βαρέων* (*Problemi mus.*, ed. Marenghi).

Platon und Aristoteles bezeugen, daß man analog zu den Arten der Harmonie diejenigen des Rhythmus unterschied. Jede Art ist durch eine bestimmte Proportion gekennzeichnet. Die erste bringt die Bewegungsphasen, die der Rhythmus aufeinander bezieht, ins Gleichheitsverhältnis (1:1), die zweite ins doppelte Verhältnis (2:1), die dritte ins hemiolische (3:2). Die erste heißt daktylisch, die zweite jambisch, die dritte paeanisch. Jeder Art des Rhythmus ist ein besonderes Ethos eigen:

Platon, *Res publ.* 399d: *Ἴθι δή, ἔφην, καὶ τὰ λοιπὰ καθαίρωμεν. ἑπόμενον γὰρ δὴ ταῖς ἁρμονίαις ἡμῖν εἴη τὸ περὶ ῥυθμούς, μὴ ποικίλους αὐτοὺς διώκειν μηδὲ παντοδαπὰς βάσεις, ἀλλὰ βίου ῥυθμοὺς ἰδεῖν κοσμίου τε καὶ ἀνδρείου τίνες εἰσίν· οὓς ἰδόντα τὸν πόδα τῷ τοῦ τοιούτου λόγῳ ἀναγκάζειν ἕπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει. οἵτινες δ' ἂν εἶεν οὗτοι οἱ ῥυθμοί, σὸν ἔργον, ὥσπερ τὰς ἁρμονίας, φράσαι.*
Ἀλλὰ μὰ Δί', ἔφη, οὐκ ἔχω λέγειν. ὅτι μὲν γὰρ τρί' ἄττα ἐστὶν εἴδη ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται, ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα, ὅθεν αἱ πᾶσαι ἁρμονίαι, τεθεαμένος ἂν εἴποιμι· ποῖα δὲ ὁποίου βίου μιμήματα, λέγειν οὐκ ἔχω.
Ἀλλὰ ταῦτα μέν, ἦν δ' ἐγώ, καὶ μετὰ Δάμωνος βουλευσόμεθα, τίνες τε ἀνελευθερίας καὶ ὕβρεως ἢ μανίας καὶ ἄλλης κακίας πρέπουσαι βάσεις, καὶ τίνας τοῖς ἐναντίοις λειπτέον ῥυθμούς· οἶμαι δέ με ἀκηκοέναι οὐ σαφῶς ἐνόπλιόν τέ τινα ὀνομάζοντος αὐτοῦ σύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἡρῷόν γε, οὐκ οἶδα ὅπως διακοσμοῦντος καὶ ἴσον ἄνω καὶ κάτω τιθέντος, εἰς βραχύ τε καὶ μακρὸν γιγνόμενον, καί, ὡς ἐγὼ οἶμαι, ἴαμβον καί τιν' ἄλλον τροχαῖον ὠνόμαζε, μήκη καὶ βραχύτητας προσῆπτε (*op. cit.*, V, Oxford 1976);
Aristoteles, *Ars rhetorica* 1408b: *τῶν δὲ ῥυθμῶν ὁ μὲν ἡρῷος σεμνῆς ἀλλ' οὐ λεκτικῆς ἁρμονίας δεόμενος, ὁ δ' ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν (διὸ μάλιστα πάντων τῶν μέτρων ἰαμβεῖα φθέγγονται λέγοντες), δεῖ δὲ σεμνότητα γενέσθαι καὶ ἐκστῆσαι. ὁ δὲ τροχαῖος κορδακικώτερος· δηλοῖ δὲ τὰ τετράμετρα· ἔστι γὰρ τροχερὸς ῥυθμὸς τὰ τετράμετρα. λείπεται δὲ παιάν, ᾧ ἐχρῶντο μὲν ἀπὸ Θρασυμάχου ἀρξάμενοι, οὐκ εἶχον δὲ λέγειν τίς ἦν. ἔστι δὲ τρίτος ὁ παιάν, καὶ ἐχόμενος τῶν εἰρημένων· τρία γὰρ πρὸς δύ' ἐστίν, ἐκείνων δὲ ὁ μὲν ἓν πρὸς ἕν, ὁ δὲ δύο πρὸς ἕν, ἔχεται δὲ τῶν λόγων τούτων ὁ ἡμιόλιος· οὗτος δ' ἐστὶν ὁ παιάν. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι διά τε τὰ εἰρημένα ἀφετέοι, καὶ διότι μετρικοί· ὁ δὲ παιὰν ληπτέος· ἀπὸ μόνου γὰρ οὐκ ἔστι μέτρον τῶν ῥηθέντων ῥυθμῶν, ὥστε μάλιστα λανθάνειν* (ed. Ross, Oxford 1959).

(b) Nebenbei nennt man die Gebilde, in denen sich diese Bewegungsordnung manifestiert, die *πόδες*, häufig auch „Rhythmen". Der Plural ist ein Indiz dieser abgeleiteten

Bedeutung: Rhythmus verwirklicht sich nicht nur im einzelnen Fuß, sondern auch in der Sequenz der *ῥυθμοί* (vgl. oben Platon, *Res publ.* 399d).
Die Formationen, in denen Rhythmus in Erscheinung tritt, werden von Platon und anderen gelegentlich *σχήματα* genannt. E. Wolf (*Zur Etymol*... 116) meint, hier sei noch der ursprüngliche Sinn von *ῥυθμός* gegenwärtig: man könne bei den Figuren des Chortanzes an Wellenbewegungen denken; das zeige auch ein Fragment des Phrynichos (1. Hälfte 5. Jh. v. Chr.):

σχήματα δ' ὄρχησις τόσα μοι πόρεν, ὅσσ' ἐνὶ πόντῳ / κύματα ποιεῖται χείματι νὺξ ὀλοή (*Anthologia Lyrica Graeca*, ed. Diehl, I/1, Lpz. ³1949, S. 77).

„Metrum" (*μέτρον*) im engeren Sinne bezeichnet die zahlhafte Ordnung, nach der die Folge der Versfüße abgeteilt wird. Das Metrum ist das Signum der rezitierenden Poesie, nach dem ihre Gattungen unterschieden werden (Epos, Elegie, Iambos und dramatische Sprechverse). Man verbindet den Begriff seit alters her mit der Vorstellung einer regelmäßigen, streng durchgeführten und faßlichen Ordnung sowohl im Elementaren als auch, und dies vor allem, in den höheren Einheiten. Der Begriff des Rhythmus ist hingegen offener. Er umfaßt auch die nicht metrisch gebauten, jedoch durch variable Responsionen gebundenen Verse der solistischen (Sappho, Alkaios) und chorischen Gesangspoesie (Alkman, Pindar, Chorlieder des Dramas) und schließt sogar das ein, was man später rhythmusähnlich (*ῥυθμοειδές*) nennen wird: die Gestalt der Prosa (vgl. unten I. (7)). Ihr empfiehlt Aristoteles, im Elementaren stellenweise und nicht akribisch den Paean zu gebrauchen, den Pes also, dessen rhythmische Qualität wenig auffällt und der nicht zur Bildung von Metren neigt. Denn Prosa soll Rhythmus, nicht aber Metrum haben. Eine solche Ordnung nennt Aristoteles eurhythmisch:

Aristoteles, *Ars rhetorica* 1408b 30ff. u. 1409a (1) 6ff.: *λείπεται δὲ παιάν, ... οἱ μὲν οὖν ἄλλοι διά τε εἰρημένα ἀφετέοι, καὶ διότι μετρικοί· ὁ δὲ παιὰν ληπτέος· ἀπὸ μόνου γὰρ οὐκ ἔστι μέτρον τῶν ῥηθέντων ῥυθμῶν ὥστε μάλιστα λανθάνειν. ... ὅτι μὲν εὔρυθμον δεῖ εἶναι τὴν λέξιν καὶ μὴ ἄρρυθμον, καὶ τίνες εὔρυθμον ποιοῦσι ῥυθμοὶ καὶ πῶς ἔχοντες, εἴρηται* (*op. cit.*).

(4) Aristoxenos (Mitte 4. Jh. v. Chr.), ein Schüler des Aristoteles, übernimmt von seinem Lehrer die begriffliche Unterscheidung der Form von der Materie überhaupt und die des *σχῆμα* vom *σχηματιζόμενον* (vgl. etwa Aristoteles, *Physik* 245b 9); dazu auch oben I. (3)(b)); er wendet sie erstmals auch auf den musischen Bereich an und trennt in ihrem Sinne das formbildende Gesetz, den Rhythmus, von der Materie, in der es sich versinnlicht, dem Rhythmizomenon (*ῥυθμιζόμενον*). Der Stamm des Wortes Rhythmus, der wohl eine Eigenschaft der Materie beschrieben hat, nämlich daß sie fließend sei, wird damit bedeutungslos:

Rhythm. Stoich. § 3: *Νοητέον δὲ δύο τινὰς φύσεις ταύτας, τήν δὲ τοῦ ῥυθμοῦ καὶ τὴν τοῦ ῥυθμιζομένου, παραπλησίως ἐχούσας πρὸς ἀλλήλας ὥσπερ ἔχει τὸ σχῆμα καὶ τὸ σχηματιζόμενον πρὸς αὐτά* (R. Westphal, *Aristoxenos v. Tarent. Melik u. Rhythmik d. Class. Hellenentums* II, Lpz. 1893, 77).

Maß (*μέτρον*) des Rhythmus kann infolge der Unterscheidung der Form von der Materie nicht mehr, wie noch Aristoteles angenommen hat, das Element dieser oder jener Bewegung sein, die Silbe oder der Schritt; es muß nun eine davon abstrakt gedachte temporale Einheit sein: der chronos (‚Zeit') oder chronos protos (‚erste Zeit'). Die Zeit im Sinne des chronos protos ist die Maßeinheit des Rhythmus, lautet ein durch Psellus überlieferter Satz des Aristoxenos (R. Westphal, *op. cit.*, 76). Aristoxenos definiert demnach, wie aus einem Fragment, das Bakcheios mitteilt, hervorgeht, den Rhythmus als die Ordnung der Zeiten, der Maßeinheiten. Das heißt: wo Zeiten im Sinne bestimmter Ordnungen aufeinander bezogen werden, entsteht Rhythmus. Aristoxenos hat nur dieses formale Prinzip Rhythmus genannt, nicht die Formationen, in denen es sich versinnlicht; diese nennt er Füße (*πόδες*):

Fragm. ap. Psell. 1: *Καὶ πρῶτόν γε ὅτι πᾶν μέτρον πρός τὸ μετρούμενόν πως καὶ πέφυκε καὶ λέγεται. ὥστε καὶ ἡ συλλαβὴ οὕτως ἂν ἔχοι πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, εἴπερ τοιοῦτόν ἐστιν οἷον μετρεῖν τὸν ῥυθμόν. ἀλλὰ τοῦτον μὲν τὸν λόγον οἱ παλαιοὶ ἔφασαν ῥυθμικοί, ὁ δέ γε Ἀριστόξενος οὐκ ἔστι, φησί, μέτρον ἡ συλλαβή. πᾶν γὰρ μέτρον αὐτό τε ὡρισμένον ἐστὶ κατὰ τὸ ποσὸν καὶ πρὸς τὸ μετρούμενον ὡρισμένως ἔχει. ἡ δὲ συλλαβὴ οὐκ ἔστι κατὰ τοῦτο ὡρισμένη πρὸς τὸν ῥυθμὸν ὡς τὸ μέτρον πρὸς τὸ μετρούμενον, ἡ γὰρ συλλαβὴ οὐκ ἀεὶ τὸν αὐτὸν χρόνον κατέχει, τὸ δὲ μέτρον ἠρεμεῖν δεῖ κατὰ τὸ ποσὸν καθὸ μέτρον ἐστὶ καὶ τὸ τοῦ χρόνου μέτρον ὡσαύτως κατὰ τὸ ἐν τῷ χρόνῳ ποσόν, ἡ δὲ συλλαβὴ χρόνου τινὸς μέτρον οὖσα οὐκ ἠρεμεῖ κατὰ τὸν χρόνον, μεγέθη μὲν γὰρ χρόνων οὐκ ἀεὶ τὰ αὐτὰ κατέχουσιν αἱ συλλαβαί, λόγον μέντοι τὸν αὐτὸν ἀεὶ τῶν μεγεθῶν· ἥμισυ μὲν γὰρ κατέχειν τὴν βραχεῖαν χρόνου, διπλάσιον δὲ τὴν μακράν* (loc. cit.);
op. cit., Fragm. ap. Bacchium: *Ὁ δὲ ῥυθμός ἐστιν, ὥς φησιν Ἀριστόξενος καὶ Ἡφαιστίων, χρόνων τάξις* (75).

Der chronos protos ist eine menschliche Größe: diejenige temporale Einheit, die den Sinnen der Menschen als kurzes, unteilbares Element der Sprache, des Gesangs oder einer körperlichen Bewegung erscheint. Aristoxenos schreibt: „Eine der vom Gefühl sehr deutlich empfundenen Wahrnehmungen ist die, daß die Geschwindigkeiten der Bewegungen keine Beschleunigung bis ins Unendliche erfahren, sondern daß irgendwo ein Stillstand in der Verkleinerung eintritt, in welche man die Teile dessen setzt, was bewegt wird..." (Westphal, *Aristoxenos*... I, 14). In der Theorie des Aristoxenos ist der chronos protos eine Konstante. „Das Maß muß der Größe nach konstant sein" (ibid. I, 114 u. II, 76). Wo es sich konkretisiert, nimmt es eine bestimmte Bewegung (*ἀγωγή*) an und ist in bezug darauf konstant. Der kurzen Zeit entspricht die lange; eine Länge umfaßt zwei Kürzen.
Eines der durch Psellus überlieferten Fragmente der aristoxenischen Theorie (ibid. II, 75) stellt fest, daß ein Rhythmus nicht aus einer Zeit gebildet werden kann, dazu benötige man zudem die vorausgehende und die folgende Zeit. Demnach besteht eine rhythmische Formation wenigstens aus drei Zeiten. Andererseits beträgt das Maximum dessen, was in einem rhythmischen System zusammengefaßt werden kann, 25 Zeiten (ibid. II, 36 u. 63):

Aristoxenos, *op. cit., Fragm. ap. Psell.* 4: *Ὁ δὲ ῥυθμὸς οὐ γίγνεται ἐξ ἑνὸς χρόνου, ἀλλὰ προσδεῖται ἡ γένεσις αὐτοῦ τοῦ τε προτέρου καὶ τοῦ ὑστέρου* (75).

Rhythmisch ist nicht jede Ordnung der Zeiten, sondern nur diejenige, die das Gefühl für den Rhythmus als solche anerkennt (Westphal, *op. cit.* I, 12, § 8). Aristoxenos setzt wie Platon und Aristoteles voraus, daß den Menschen der

Sinn fürs Rhythmische eingeboren ist. Er stellt fest, was diesem Sinn entspricht. Die Arten rhythmischer Ordnungen scheint Aristoxenos, wie aus einer Bemerkung des im wesentlichen erhaltenen zweiten Buches hervorgeht (§ 8), im ersten niedergelegt zu haben. Es ist verloren. Das zweite geht an zwei Stellen darauf ein: im Abschnitt über die Faßlichkeit der rhythmischen Ordnungen und im Rahmen der Rhythmopoeie, der Lehre von der Anwendung des Rhythmus. Demnach fügt Aristoxenos den rhythmischen Genera, die schon Platon und Aristoteles erwähnen, dem daktylischen, dem jambischen und dem paeanischen, ein weiteres hinzu, das sich nicht durch ein rationales Zahlenverhältnis ausdrücken läßt. Er nennt es alogisch (‚irrational'). An ihm partizipieren auch Zeiten, die länger sind als die Kürze und kürzer sind als die Länge, z.B. in dem aus zwei inkommensurablen Elementen bestehenden Tanzrhythmus Choreios alogos, der sich aus einer zweizeitigen Länge und einer etwa anderthalbzeitigen ‚Kürze' zusammensetzt (§ 20).

Geeignet zur kontinuierlichen Rhythmopoeie, zur einförmigen, „taktähnlichen" Fortsetzung, hält Aristoxenos das daktylische, jambische und paeanische Genus. Über Genera, die sich nicht fortsetzen, sondern nur stellenweise anwenden lassen, sagen die erhaltenen Teile seiner Theorie nichts aus. Westphal hat aufgrund eines durch Psellus tradierten Fragments angenommen, Aristoxenos denke dabei an Genera, die die Proportionen 4:3 und 3:1 verwirklichen (I, 68 u. 85).

Die Genera schaffen Rahmenbedingungen. Sinnfällig wird der Rhythmus erst im Schema: im Pes. „Dasjenige, wodurch wir den Rhythmus markieren und der Aisthesis faßlich machen, ist der Fuß oder mehr als nur einer" (Westphal, *op. cit.* I, 20 u. II, 81). Die Zeichen (σημεῖα), durch die er verdeutlicht wird, sind das ‚Oben' und das ‚Unten' (ἄνω und κάτω). (Nicht schlüssig läßt sich die Frage beantworten, ob die Abteilung der rhythmischen Systeme in auf- und abwärtsgehende Phasen eine Institution der Aufführungspraxis, vergleichbar dem tactus, ist, durch die nur angezeigt wird, was rhythmisch aufeinander bezogen wird, oder ob darüber hinaus die Teile des Pes im Sinne des Bildes, nach dem sie benannt werden, irgendwie akzentuiert oder melodisch abschattiert werden):

op. cit.: *Ὧι δὲ σημαινόμεθα τὸν ῥυθμὸν καὶ γνώριμον ποιοῦμεν τῇ αἰσθήσει, πούς ἐστιν εἷς ἢ πλείους ἑνός* (II, 81).

Die Rhythmopoeie besteht im wesentlichen aus einer weitverzweigten Klassifikation der Pedes.

(5) Der Wortgebrauch in der Antike ist weitgehend konstant. Es scheint, als gebrauche die antike Grammatik und Musiktheorie den Terminus Rhythmus, wenn man vorerst von einigen ganz speziellen Verwendungen absieht, in einem weiten und in einem engen Verstand. Die allg. Definitionen unterscheiden sich von den bes. weniger inhaltlich als formal, durch den Zusammenhang, in dem sie stehen. Die allg. bestimmen den Rhythmus selbständig, die bes. im Vergleich mit dem Metrum und oft zudem mit dem Vers. Da nun aber einige Definitionen ohne ihren Zusammenhang überliefert sind (etwa in der Definitionensammlung des Bakcheios; vgl. unten I. (5)(a)), läßt sich bisweilen ihr Charakter und ihr Skopus nicht sicher bestimmen, und dies um so weniger, als die bes. Bedeutung unmittelbar aus der allg. hervorgeht. Im allg. meint Rhythmus ein Prinzip, im bes. die Formation, in der sich das Prinzip nicht allein, aber vor allen anderen darauf aufbauenden Bildungen manifestiert. So kann Augustin alle sechs Bücher *De Musica* dem Begriff des Rhythmus unterstellen, nicht nur die Theorie des Rhythmus im engeren Sinne, sondern auch die des Metrum und des Verses. Augustin berichtet (*Retractationes*, I, cap. 6) über seinen Aufenthalt und seine Tätigkeit in Mailand im Jahr 387. Er hat dort die Taufe empfangen und versucht, Bücher über die „Artes" („disciplinae") zu schreiben: „Sed earum solum de Grammatica librum absolvere potui, quem postea de armario nostro perdidi: et de Musica sex volumina; quantum attinet ad eam partem quae Rythmus vocatur (MignePL XXXIII, 591).

(a) Die selbständigen Definitionen des Prinzips verändern, obwohl sie unterschiedlich angelegt sind, die herkömmliche allg. Bedeutung des Wortes nicht. Sie fügen sich widerspruchslos in den Rahmen, den die klass. griech. Philosophie und Musiktheorie, also namentlich Platon, Aristoteles und Aristoxenos, vorgeben. Allenfalls in Nuancen heben sie sich davon ab. Grundsätzlich erstreckt sich die Geltung des Prinzips auf alle musischen Künste, auch wenn es gelegentlich im Blick auf eine davon definiert wird.

Eine Definition von Marius Victorinus (2. Hälfte 4. Jh.), die auch Varro (1. Jh. v. Chr.) zugeschrieben wird (*Grammaticae Romanae Fragmenta* I, hg. v. H. Funaiolo, Lpz. 1907, 306), basiert auf dem Gedanken, Arsis und Thesis, das Auf und Ab einer Bewegung (man muß wohl mitdenken: das wohlgeordnete Auf und Ab einer Bewegung) sei der Ursprung des Rhythmus. Das heißt wohl: Rhythmus entsteht, wo immer zwei einander entgegengesetzte Phasen einer Bewegung in ein Verhältnis zueinander gebracht werden, das die Menschen als ausgewogen oder wohltuend empfinden. Bekanntlich werden diese Verhältnisse durch die Theorie der rhythmischen Genera bestimmt. Grundlage der Verrechnung sind nach Varro und Marius Victorinus „tempora" oder „pedes". Demnach lautet ihre Definition des Rhythmus, dieser sei eine behende, leichte Zusammensetzung von Zeiten oder Pedes, die Arsis und Thesis zugeordnet werden. Der Rhythmus ist demnach das System, in dem die Elemente der Künste, die Zeiten und in größeren Dimensionen die Füße so zueinander in Bezug gesetzt werden, daß sie Wohlgefallen erregen. (Der Anhang „vel tempus quo syllabas metimur" ist allenfalls ein Definitionsfragment.)

Die Definition, die Bakcheios dem Kompilator der augusteischen Ära Didymus zuschreibt, schaut auf das Ergebnis, das die rhythmische Formung der Laute zeitigt, auf das Schema. Wo der Laut, der Klang, die Rede (dies alles ist ja in φωνή enthalten) Gestalt annimmt, und zwar in einer bestimmten Weise (das meint im Sinne eines genus rhythmicum), dort ist Rhythmus. Vielleicht knüpft diese Definition an Platons oben mitgeteilte Tanzbeschreibung an, die die Manifestationen des Rhythmus σχήματα genannt hat (vgl. oben I. (3)(b)). Die Definition, die Bakcheios einem Phädrus zuschreibt, schaut nur auf die Sprache. Sie bestimmt Rhythmus als die auf ein Maß bezogene Ordnung der Silben, die untereinander durch ein (bestimmtes) Verhältnis verbunden sind (Meibom, S. 22, übersetzt: „rhythmus est syllabarum aliqua ratione inter se constitutarum metri particeps positio"). Phädrus bestimmt demnach nicht die Silbe, sondern wie Aristoxenos ein davon unabhängiges

Maß, das „tempus", zur Basis der rhythmischen Verrechnungen. Die Definition des Nikomachus (1. Hälfte 2. Jh.) ist knapp und treffend. Sie umschreibt den Rhythmus als eine wohlgeordnete Bewegung der Zeiten. Nicht jede Ordnung, nur die wohltuende scheint demnach einen Rhythmus zu schaffen; ihr Objekt sind Bewegungen, also Arsis und Thesis, wie immer sie sich versinnlichen, und ihr Maß ist das „tempus" im Sinne des „chronos protos". Hephaistion (2. Hälfte 2. Jh.) hat wie Aristoxenos den Rhythmus als die Ordnung der Zeiten definiert. Er bestimmt die Zeit ausdrücklich im Sinne des „chronos protos" als das geringste Maß des Tones und der Bewegung. Rhythmus entsteht demnach, wo Zeiten und Pausen aufeinander bezogen werden, so daß aus diesen Teilen gleichsam etwas Anschauliches wird: Gestalt (*εἶδος*). Die Definition, die Bakcheios einem Leophantes zuschreibt, ist nahezu identisch mit der des Aristides Quintilianus (zw. 1. u. 3. Jh.). Sie basiert auf der Definition des Aristoxenos. Demnach ist der Rhythmus die Zusammensetzung von Zeiten, die im Sinne eines ausgewogenen und ebenmäßigen Verhältnisses aufeinander bezogen worden sind (Mersenne übersetzt: „Leophante veut que ce soit une multitude de parties du temps, qui gardent une certaine proportion entre elle." *Traité de l'Harmonie Universelle*, Paris 1627, 105). Aristides Quintilianus definiert den Rhythmus als ein System aus Zeiten, die nach Maßgabe einer bestimmten Ordnung zusammengefügt worden sind. Martianus Capella (um 400) fügt hinzu, daß die Zeiten sinngemäß abgemessen sein müssen. Daß sowohl Bakcheios als auch Martianus Capella die Rhythmik des Aristoxenos zitieren, macht auf seine Weise die Kontinuität dessen deutlich, was man in der Antike unter dem Prinzip Rhythmus verstanden hat. Nur schwer zu verstehen ist die zweite Definition, die Martianus Capella anführt. Hier wird Rhythmus bestimmt als die geordnete Verbindung verschiedener Modi (vielleicht: pedes), die der Zeit im Sinne der „modulatio" gehorcht, insofern nämlich als die Stimme danach erklingen und pausieren (oder: steigen und fallen) muß (vgl. dazu unten II. (1)):

Marius Victorinus, *Ars grammatica*: Exigit locus et temporum inter se vicina cognatio ut, priusquam pedum disputationem adgrediar, de rhythmi condicione pauca dicam: cuius origo de arsi et thesi manare dinoscitur. nam rhythmus est pedum temporumque iunctura velox divisa in arsin et thesin vel tempus quo syllabas metimur. latine numerus dicitur ... (ed. Keil, VI 41);

Bakcheios, *Eisagoge technes musikes*: *ῥυθμὸς δὲ τί ἐστι; – χρόνου καταμέτρησις μετὰ κινήσεως γινομένη ποιᾶς τινος. – κατὰ δὲ Φαῖδρον ῥυθμός ἐστι συλλαβῶν κειμένων πως πρὸς ἀλλήλας ἔμμετρος θέσις. – κατὰ δὲ Ἀριστόξενον χρόνος διῃρημένος ἐφ' ἑκάστῳ τῶν ῥυθμίζεσθαι δυναμένων. – κατὰ δὲ Νικόμαχον χρόνων εὔτακτος κίνησις. – κατὰ δὲ Λεόφαντον χρόνων σύνθεσις κατὰ ἀναλογίαν τε καὶ συμμετρίαν πρὸς ἑαυτοὺς θεωρουμένων. – κατὰ δὲ Δίδυμον φωνῆς ποιᾶς σχηματισμός. – ἡ μὲν οὖν φωνὴ ποίως σχηματισθεῖσα ῥυθμὸν ἀποτελεῖ, γίγνεται δὲ οὗτος ἢ περὶ λέξιν ἢ περὶ μέλος ἢ περὶ σωματικὴν κίνησιν* (JanS, Lpz. 1895, 313);

Hephaistion, Fragm. I: *ῥυθμὸς ..., ὡς δὲ Ἀριστόξενος καὶ Ἡφαιστίων φασί, χρόνων τάξις. χρόνος δέ ἐστι μόριον ποδὸς ἢ φωνῆς μέτρον ἐλάχιστον ἢ μέτρον τι κινήσεως, καὶ ὥσπερ ἐκ χειρῶν τυχὸν καὶ ποδῶν μερῶν ὄντων καὶ τῶν ἄλλων ὁ ἄνθρωπος συνίσταται, ὅς ἐστιν εἶδος, οὕτως ἐκ συνθήκης καὶ ἀναπαύσεως γίνεται ὁ ῥυθμός, ἐκ μερῶν ὄντων ἐκείνων, αὐτὸς ὥσπερ εἶδος ὤν* (*Hephaestionis Enchiridion cum commentariis veteribus*, ed. Consbruch, Lpz. 1906, 76f.);

Aristides Quintilianus, *De Musica* I, 13: *ῥυθμὸς τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατά τινα τάξιν συγκειμένων* (*De Musica Libri Tres*, ed. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 31);

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, lib. 9: rythmus igitur est compositio quaedam ex sensibilibus collata temporibus ad aliquem habitum ordinemque conexa. rursum sic definitur: numerus est diuersorum modorum ordinata conexio, tempori pro ratione modulationis inseruiens, per id quod aut efferenda uox fuerit aut premenda, et qui nos a licentia modulationis ad artem disciplinamque constringat (hg. v. Dick, Lpz. 1925, 516).

(b) Die wichtigste der bes. Bedeutungen des Terminus Rhythmus wird IN ABGRENZUNG ZU dem Terminus METRUM erklärt. Die vorliegenden Unterscheidungen zeigen das Begriffspaar unter verschiedenen Aspekten. Die einen betrachten Rhythmus und Metrum als spezifische Ordnungsprinzipien, andere setzen sie gleich mit den Gebilden, die diese hervorbringen, und wieder andere schauen auf die Stoffe, aus denen sie sind. Zentral ist der zweite Aspekt.

Terentianus Maurus (2. Hälfte 2. Jh.) und Marius Victorinus definieren Rhythmus und Metrum als Prinzipien, die verschiedene Dimensionen der musischen Künste ordnen. Der Rhythmus gilt im Elementaren: er bestimmt die Ordnung, die die Zeiten miteinander eingehen (und somit das rhythmische Genus, in dem sich die Pedes einrichten). Das Metrum regelt die größeren Einheiten: es bestimmt die Verknüpfung der Pedes (und somit das Maß der Zeile). Terentians Definition des Metrum muß wörtlich verstanden werden; denn durch Pes und Zahl wird ein Metrum bestimmt (man denke etwa an den jambischen Trimeter):

Marius Victorinus, *op. cit.*: Differt autem rhythmus a metro, ... quod metrum pedum sit quaedam compositio, rhythmus autem temporum inter se ordo quidam... (41f.);

Terentianus Maurus, *De litteris, de syllabis, de metris libri tres*: namque metrum pedes certique numerusque coercent, dimensa rhythmum continet lex temporum (ibid. 374).

Meist werden die Termini Rhythmus und Metrum verwandt, um den Grad zu unterscheiden, in dem die Bewegungen der musischen Künste numeral organisiert sind. Diese Unterscheidung ist in der oben zitierten Formulierung der aristotelischen *Metaphysik* vorgegeben (vgl. oben I. (3)(a)). Aristides Quintilianus wiederholt sie sinngemäß. Demnach unterscheidet sich das Metrum vom Rhythmus wie der Teil vom Ganzen. Varro setzt das Verhältnis von Rhythmus und Metrum in Analogie zu dem von Materie und Regel; das heißt: aus der Perspektive des Metrum ist der Rhythmus Materie. Mit anderen Worten, aber in gleichem Sinn grenzen Fabius Quintilianus (ca. 30 bis ca. 96 n. Chr.), Marius Victorinus, Augustinus (354 bis 430) und Isidor (ca. 560 bis 636) Rhythmus und Metrum gegeneinander ab. Gelegentlich wird zudem der Vers berücksichtigt. Verwandt sind Rhythmus, Metrum und Vers, weil sie allesamt aus Pedes bestehen, auf der „legitima pedum connexio", der gesetzmäßigen Verbindung der Pedes beruhen, wie sich Augustin ausgedrückt hat (*De Musica*, lib. 5, I, 1). Rhythmus nun nennt man EIN UNBEGRENZTES, EINFÖRMIGES, UNGEGLIEDERTES ODER UNREGELMÄSSIG GEGLIEDERTES BAND GLEICHER ODER ÄHNLICHER PEDES, also einen primitiven Progress elementarer Formationen. Es gibt keinen modernen Begriff, der dem Gemeinten näher käme als der des Taktes. Ähnlich sind Pedes, die das gleiche Genus verwirklichen und die glei-

che Größe haben (vgl. dazu W. Seidel, *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, Darmstadt 1976, 26). Der Wechsel des Genus und der Größe hätte eine *μεταβολή* des Rhythmus zur Folge (also so etwas wie einen Taktwechsel). Das Metrum basiert auf dem Rhythmus. Es teilt ihn durch regelmäßige Schlüsse (clausulae) ab. Ist der Rhythmus grundsätzlich unbegrenzt, so ist das Metrum durch eine bestimmte Zahl gekennzeichnet. Sie bestimmt die Anzahl der Pedes oder Silben, die ein Metrum bilden. „Das Metrum", schreibt Aristides Quintilianus, „ist ein auf symmetrische Längen hin genau abgemessenes System von Pedes, die aus ungleichen Silben zusammengesetzt sind" (vgl. R. Schäfke, *Aristeides Quintilianus. Von der Musik*, Berlin-Schöneberg 1937, 235; Aristides Quintilianus, *De Musica*, hg. v. Winnington-Ingram, Lpz. 1963, 45). Der Vers endlich ist wie das Metrum regelmäßig begrenzt, aber darüber hinaus an bestimmten Orten innerlich unterteilt. Er besteht demnach aus zwei Teilen (man denke etwa an den Hexameter). Die Metren und Verse verbinden sich in sprachlichen Kunstwerken zu größeren Einheiten, die Periode und Strophe heißen. Dionysios von Halikarnass (30 v. Chr. in Rom) nennt poetische Gebilde, die in all diesen Dimensionen symmetrisch organisiert sind, *εὐμελές* und *εὔρυθμος*. Die Definition des Rhythmus und des Metrum erklärt den oft wiederholten Satz, jeder Vers sei ein Metrum und ein Rhythmus, jedes Metrum sei ein Rhythmus, aber niemals umgekehrt ein Rhythmus ein Metrum oder ein Metrum ein Vers. Hephaistion nennt den Rhythmus den Vater und Ursprung der Metren:

Aristides Quintilianus, *De Musica* I, 23: *Ἐκ δὴ τῶν ποδῶν συνίστανται τὰ μέτρα. μέτρον μὲν οὖν ἐστι σύστημα ποδῶν ἐξ ἀνομοίων συλλαβῶν συγκειμένων ἐπὶ μῆκος σύμμετρον· διαφέρειν δὲ τοῦ ῥυθμοῦ φασιν οἱ μὲν ὡς μέρος ὅλου (τομὴν γὰρ ῥυθμοῦ φασιν αὐτό, παρ᾽ὃ καὶ μέτρον εἰρῆσθαι διὰ τὸ μείρειν, ὃ σημαίνει μερίζειν), οἱ δὲ κατὰ τὴν ὕλην· τῶν γὰρ γινομένων ἐκ δυεῖν ἀνομοίων τοὐλάχιστον γεννωμένων τὸν μὲν ῥυθμὸν ἐν ἄρσει καὶ θέσει τὴν οὐσίαν ἔχειν, τὸ δὲ μέτρον ἐν συλλαβαῖς καὶ τῇ τούτων ἀνομοιότητι· ταύτῃ τοι ῥυθμὸν μὲν συνίστασθαι καὶ διὰ τῶν ὁμοίων συλλαβῶν καὶ διὰ τῶν ἀντιθέτων ποδῶν, μέτρον δὲ διὰ μὲν τῶν πάσας ὁμοίας ἐχόντων μηδεπώποτε, διὰ δὲ τῶν ἀντιθέτων ὀλιγάκις* (*op. cit.* 45);
Diomedes, *Ars grammatica*: alienum autem pedem metra nisi recipiant, modus non facile finitur et magis rythmus est quam metron. et Varro dicit inter rythmum, qui Latine numerus vocatur, et metrum hoc interesse quod inter materiam et regulam (ed. Keil I, 512);
Fabius Quintilianus, *Inst. Oratoriae libri XII*: Omnis structura ac dimensio et copulatio uocum constat aut numeris (numeros *ῥυθμούς* accipi volo) aut *μέτροις*, id est dimensione quadam. Quod, etiam ⟨si⟩ constat utrumque pedibus, habet tamen non simplicem differentiam. Nam primum numeri spatio temporum constant, metra etiam ordine, ideoque alterum esse quantitatis uidetur, alterum qualitas;
Sunt et illa discrimina, quod rhythmis libera spatia, metris finita sunt, et his certae clausulae, illi, quo modo coeperunt, currunt usque ad metabolen, id est transitum ad aliud rhythmi genus (ed. Winterbottom, Oxford 1970, 544f.);
Marius Victorinus, *op. cit.*: differt autem rhythmus a metro, ...et quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem numquam numero circumscribatur (ed. Keil VI, 41f.);
Metrum est compositio pedum ad certum finem deducta seu dictionum quantitas et qualitas pedibus terminata vel rhythmus modis finitus (50);
De metris Horatii: Infinita enim res est rhythmos, cum usque quo voles vocis sono ducatur ibique cogas quiescere, ubi pedem finiturus es (183);

De metris et de hexametro commentarius: Metrum quid est? Rei cuiusque mensura. Metrum poeticum quid est? Versificandi disciplina certa syllabarum ac temporum ratione in pedibus observata. ...Metro quid videtur esse consimile? Rhythmus. Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium. Rhythmus ergo in metro non est? Potest esse. Quid ergo distat a metro? Quod rhythmus per se sine metro esse potest, metrum sine rhythmo esse non potest. quod liquidius ita definitur, metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatio. plerumque tamen casu quodam etiam invenies rationem metricam in rhythmo, non artificii observatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente (206f.);
Augustinus, *De Musica*, III, 2: Ergo quoniam oportet distingui etiam vocabulis ea quae re ab se distincta sunt, scias illud superius genus copulationis, rhythmum a Graecis; hoc autem alterum, metrum vocari: latine autem dici possent, illud numerus, hoc mensio vel mensura. Sed quoniam haec apud nos nomina late patent, et cavendum est ne ambigue loquamur, commodius utimur graecis.
Vides tamen, ut opinor, quam recte utrumque nomen sit his rebus impositum. Nam quoniam illud pedibus certis provolvitur, peccaturque in eo si pedes dissoni misceantur, recte appellatus est rhythmus, id est numerus: sed quia ipsa provolutio non habet modum, nec statutum est in quoto pede finis aliquis emineat; propter nullam mensuram continuationis non debuit metrum vocari. Hoc autem utrumque habet: nam et certis pedibus currit, et certo terminatur modo. Itaque non solum metrum propter insignem finem, sed etiam rhythmus est, propter pedum rationabilem connexionem. Quocirca omne metrum rhythmus, non omnis rhythmus etiam metrum est (ed. Finaert u. Thonnard, Brügge 1947, 162);
Haec ergo tria nomina, quibus disserendi causa necessario usuri sumus, memoriae mandes velim: rhythmum, metrum, versum. Quae sic distinguuntur, ut omne metrum etiam rhythmus sit, non omnis rhythmus etiam metrum. Item omnis versus etiam metrum sit, non omne metrum etiam versus. Ergo omnis versus est rhythmus et metrum: nam hoc, ut arbitror, esse consequens vides (168);
Quia inter rhythmum et metrum hoc interesse dixisti, quod in rhythmo contextio pedum nullum certum habet finem, in metro vero habet: ita ista pedum contextio et rhythmi et metri esse intellegitur; sed ibi infinita, hic autem finita constat (192);
Interesse igitur animadverterunt inter rhythmum et metrum aliquid, ut omne metrum rhythmus, non etiam, omnis rhythmus metrum sit. Omnis enim legitima pedum connexio numerosa est; quam quoniam metrum habet, non esse numerus nullo modo potest, id est non esse rhythmus. Sed quoniam non est idem, quamvis legitimis pedibus, nullo tamen certo fine provolvi, et item legitimis progredi pedibus, sed certo fine coerceri; haec duo genera etiam vocabulis discernenda erant, ut illud superius rhythmus tantum proprio jam nomine, hoc autem alterum ita rhythmus ut metrum etiam vocaretur. Rursus, quoniam eorum numerorum qui certo fine clauduntur, id est metrorum, alia sunt in quibus non habetur ratio cujusdam divisionis circa medium, alia in quibus sedulo habetur; erat etiam haec differentia notanda vocabulis. Quapropter illud, ubi non habetur haec ratio, rhythmi genus proprie metrum vocatum est: hoc autem ubi habetur, versum nominaverunt (294);
Isidor, *Etymologiae* I, 39: Metra vocata, quia certis pedum mensuris atque spatiis terminantur, neque ultra dimensionem temporum constitutam procedunt. Mensura enim Graece *μέτρον* dicitur. Versus dicti ab eo, quod pedibus in ordine suo dispositi certo fine moderantur per articulos, quae caesa et membra nominantur. Qui ne longius provolverentur quam iudicium posset sustinere, modum statuit ratio unde reverteretur; et ab eo ipsum versum vocatum, quod revertitur. Huic adhaeret rythmus, qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit; qui Latine nihil aliud quam

numerus dicitur, de quo est illud [Virg. Ecl. 9, 45]: Numeros memini, si verba tenerem (ed. Lindsay, Oxford [4]1962);
Hephaistion, *Comm. Longini*: *Μέτρου δὲ πατὴρ ῥυθμὸς καὶ θεός· ἀπὸ ῥυθμοῦ γὰρ ἔσχε τὴν ἀρχήν, θεὸς δὲ τὸ μέτρον ἀνεφθέγξατο* (*op. cit.*, 81).

(c) Eine weitere Unterscheidung des Rhythmus vom Metrum setzt die bereits beschriebenen voraus. Sie schaut auf das „Rhythmizomenon". Die Beobachtung, daß die primitiven Strukturen des Rhythmus schon durch einfache Musikinstrumente, Schlaginstrumente beispielsweise, oder durch Tänzer, ja durch gleichmäßige Arbeitsbewegungen, durch das Schmieden, Rudern oder Gehen, sowie endlich selbst durch die Bewegungen der Tiere realisiert werden können, die höher und hochorganisierten des Metrum und des Verses dagegen allein durch die Sprache, begründet die Zuweisung des Rhythmus zur Musik und zum Tanz sowie diejenige des Metrum zur Sprache. Damit hängt vermutlich auch die Unterscheidung des Rhythmus vom Metrum zusammen, die Aristides Quintilianus wiedergibt. Demnach liegt dem Rhythmus eine andere Materie zugrunde als dem Metrum. Der Rhythmus hat es mit der Ordnung entgegengesetzter Bewegungen, mit der Ordnung also von Arsis und Thesis zu tun (dabei muß man wohl an den Tanz, an Handbewegungen oder an Instrumentalspiel denken), das Metrum dagegen mit der Ordnung ungleicher Silben (wohl im Rahmen der rhythmischen Genera); das Metrum setzt Sprache voraus:

Fabius Quintilianus zählt auch zu den Unterschieden zwischen dem Rhythmus und dem Metrum, „quod metrum in uerbis modo, rhythmos etiam in corporis motu est" (*op. cit.* 545);
Marius Victorinus, *Ars grammatica*: differt autem rhythmus a metro, quod metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis sit... (ed. Keil IV, 41);
Augustinus, *op. cit.* III, cap. 1: Quare primum ex te quaero, utrum possint copulati sibi pedes, quos copulari oportet perpetuum quemdam numerum creare, ubi nullus finis certus appareat: velut cum symphoniaci scabella et cymbala pedibus feriunt, certis quidem numeris et his qui sibi cum aurium voluptate junguntur; sed tamen tenore perpetuo, ita ut si tibias non audias, nullo modo ibi notare possis quousque procurrat connexio pedum, et unde rursus ad caput redeatur (160);
Atilius Fortunatianus (spätlat. Grammatiker), *Ars*: Inter metrum et rhythmum hoc interest, quod metrum circa divisionem pedum versatur, rhythmus circa sonum, quod etiam metrum sine plasmate prolatum proprietatem suam servat, rhythmus autem numquam sine plasmate valebit. est etiam rhythmus et in corporali motu (ed. Keil VI, 282).

Nebenbei sei erwähnt, daß Fabius Quintilianus das Verhältnis des Rhythmus und des Metrum zu den Pedes unterschiedlich bestimmt. Der Rhythmus kann im Rahmen eines rhythmischen Genus einen Pes gegen einen ähnlichen, beispielsweise den Daktylus gegen den Spondeus austauschen, nicht dagegen das Metrum, man müßte vielleicht ergänzen: ein bestimmtes Metrum. Denn dadurch würde der Vers aufgelöst. Im vorletzten ‚Takt' des Hexameters darf so der Daktylus nicht durch den Spondeus ersetzt werden. Pedes, die in diesem Sinne der „metrorum ratio" unterliegen, heißen „metrici pedes" (*op. cit.* 545).

(d) Angesichts des disziplinierten Wortgebrauchs wohl entlegen, aber andererseits wichtig für die mittelalterliche Theorie ist eine Unterscheidung des Rhythmus vom Metrum, die einige Autoren, so Hephaistion, Marius Victorinus und, Beda zufolge, Porphyrius (ca. 232 bis ca. 304) treffen. Hier verbindet sich mit dem Terminus Rhythmus die Vorstellung einer vulgären, kunstlosen Gesangs- und Bewegungsart. Marius Victorinus teilt mit, daß gelegentlich dem Rhythmus im Gegensatz zum Metrum ein lockeres Verhältnis zum Silbenmaß zugeschrieben wird. Demnach verkürze er die langen Silben und verlängere die kurzen. Dadurch würden die genauen Maße abgeschliffen, und die Bewegung bekomme etwas Fließendes, was ja durch das Wort Rhythmus ursprünglich auch bezeichnet worden sei. Da Marius Victorinus im übrigen den Begriff Rhythmus mit der Vorstellung bestimmter Maßverhältnisse verbindet, wird hier wohl eine usuale Abart davon bezeichnet: eine Bewegung, die man als wohltuend empfindet, obwohl sie sich nicht in der zahlhaft bestimmten Proportion eines rhythmischen Genus vollzieht. Vielleicht ist damit ein freier, an kein festes Maß gebundener Widerschlag von Arsis und Thesis gemeint. Eine solche rhythmische Ordnung, meint Marius Victorinus, beruhe im Gegensatz zur metrischen auf dem Urteil der Ohren und sei für Gesänge vulgärer, ungelehrter Poeten kennzeichnend. Der Begriff „numerosa scansio" deutet auf einen Rhythmus, der nicht einem metrischen Verhältnis, sondern dem Auf und Ab der Vortragsweise entspringt. In der usualen Poesie tritt demnach vielleicht an die Stelle des quantitierenden der akzentuierende Rhythmus und an die Stelle der metrischen Gliederung die Silbenzählung. K. Borinski nimmt an, in der von Victorinus mitgeteilten Definition deute sich die Theorie eines „volkstümlichen Versprinzips" an, so wie es sich im christlichen Hymnengesang darstelle (*Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie*, Lpz. 1914, I, 45f.):

Marius Victorinus, *De metris et de hexametro commentarius*: Rhythmus quid est? Verborum modulata compositio non metrica ratione, sed numerosa scansione ad iudicium aurium examinata, ut puta veluti sunt cantica poetarum vulgarium... plerumque tamen casu quodam etiam invenies rationem metricam in rhythmo, non artificii observatione servata, sed sono et ipsa modulatione ducente (ed. Keil VI, 206f.);
Hephaistion, *op. cit.*: *Ἔτι διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον, ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους ... ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους. πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν* (83).

(6) Gelegentlich werden die Arten und elementaren Formationen, in denen sich das Prinzip Rhythmus versinnlicht: die genera rhythmica, die Füße und die Zeiten, „Rhythmen" genannt (vgl. dazu oben I. (3)(b)). Hier kann das Wort auch im Plural gebraucht werden.
Marius Victorinus nennt unter Berufung auf die Griechen die genera rhythmica, die die innere Organisation der Pedes, das Verhältnis von Arsis und Thesis, bestimmen, Rhythmen:

Marius Victorinus, *Ars grammatica*: Rhythmorum autem tres esse differentias volunt in dactylo iambo et paeone, quae fiunt per arsin et thesin. nam dactylus aequa temporum divisione taxatur, ut et anapaestus: uterque enim pes quattuor temporum est. ... et idem apud Graecos *ἴσος ῥυθμός*, id est aequalis, dicitur. secundus autem rhythmus in iambo dupli ratione subsistit... tertius autem rhythmus, qui paeonicus a musicis dicitur, hemiolia ratione subsistit, quae est sescupli ratio (ed. Keil VI, 42).

Ebenfalls an den älteren griech. Wortgebrauch knüpft die Gleichsetzung von Pes und Rhythmus an (vgl. R. Westphal, *Die Fragmente u. Lehrsätze d. griech. Rhythmiker*, Lpz.

1861, 97; zum Unterschied zwischen Pes und Rhythmus: ibid., 198ff.). Marius Victorinus hält Pes und Rhythmus auseinander (Rhythmus meint hier wohl das genus rhythmicum, das also, was z.B. Iambus und Trochäus gemeinsam haben). Demnach ist der Rhythmus zwar Grundlage des Pes, aber gleichwohl nicht eins damit. Denn der Rhythmus kann auch an sich, ohne die Gestalt eines Pes anzunehmen, sinnfällig werden, etwa in einer instrumentalen Melodie. Das besagt wohl, daß sich beispielsweise der paeonische Rhythmus ungebrochen in zwei Tönen darstellen kann, die im Verhältnis von 3 zu 2 zueinander stehen, während der Pes dieses Verhältnis innerlich erst durch kurze und lange Silben strukturieren muß, etwa so – ⏑ – oder so – – ⏑:

Aristides Quintilianus, *op. cit.* I, 14: *Τὸ μὲν οὖν ἴσον ἄρχεται μὲν ἀπὸ δισήμου πληροῦται δὲ ἕως ἑκκαιδεκασήμου διὰ τὸ ἐξασθενεῖν ἡμᾶς τοὺς μείζους τοῦ τοιούτου γένους διαγιγνώσκειν ῥυθμούς. τὸ δὲ διπλάσιον ἄρχεται μὲν ἀπὸ τρισήμου, περαιοῦται δὲ ἕως ὀκτωκαιδεκασήμου· οὐκέτι γὰρ τῆς τοῦ τοιούτου ῥυθμοῦ φύσεως ἀντιλαμβανόμεθα* (34);
Dionys v. Halikarnass, *Tu peri syntheseos onomat. epitome*, 17: *Πᾶν μέρος λόγου, ὃ μὴ μονοσύλλαβόν ἐστιν, ἐν ῥυθμῷ τινι λέγεται. τὸ δ'αὐτὸ καλῶ πόδα καὶ ῥυθμόν* (*Dionysii Halicarnasei quae exstant* VI, 2, ed. Usener u. Radermacher, Stuttgart 1965, 171);
Marius Victorinus, *op. cit.*: cum vero longis duabus praeponitur brevis, fit bacchius temporum quinque, ut Catones, qui a Bacchi carminibus seu cantilenis, quae aptissime hoc metro componuntur, nomen accepit, vel quia familiariter hic rhythmus bacchantibus aptus sit (45).

Varro setzt im Kontext einer Rhythmusdefinition „tempus" und „rhythmus" gleich; vermutlich handelt es sich dabei um eine unvollständige Definition des Prinzips: „rhythmus est ... tempus quo syllabas metimur" (*Grammaticae Romanae Fragmenta*, 306; überliefert durch Marius Victorinus; zit. oben I. (5)(a)).

(7) Seit dem 1. Jh. v. Chr. kommt es in der lat. Lit. zu einer Substitution des griech. Begriffs Rhythmus durch den lat. Terminus numerus.
A. Walde u. J. B. Hofmann, *Lat. etymol. Wb.*, Heidelberg [3]1954, II, 186, ordnen das Wort der indogerman. Wurzel *nem-, die auf die Bedeutung ‚zählen', ‚ordnen' weise, zu (so griech. *νέμειν* zuteilen). Die Lautgestalt wird in Zusammenhang mit ‚umerus' gebracht. A. Ernout u. A. Meillet (*Dict. étymolog. de la langue lat.*, Paris [4]1967, 451) dazu: „Le tout peu clair."
Die ältesten Belege, in denen numerus im Sinne von Rhythmus verwendet wird, finden sich nach C. Castillo (*‚Numerus', qui graece ‚ῥυθμός' dicitur*, in: Emerita. Revista de linguistica y filologia clasica XXXVI, 1968, 282ff.) bei Lukrez (97 bis 55 v. Chr.). Numerus bezeichnet bei ihm das ‚Maß der Tanzbewegung':

De rerum natura: Hic armata manus, Curetas nomine Grai/ quos memorant Phrygios, inter se forte ⟨quod armis⟩/ ludunt, in numerumque exultant sanguine laeti... (hg. v. Bailey, Oxford 1967, II, 629ff.).

Konturen gewinnt der Begriff numerus in der Rhetorik (vgl. ferner dazu: R. Waltz, *'ΡΥΘΜΟΣ et numerus*, in: Revue des Etudes latines XXVI, 1948, 109ff.). Cicero nennt numerus, was das Ohr gleichsam abmißt. Dazu zählt er, unter Berufung auf Aristoteles (vgl. oben I. (3)(b)), auch die kunstgemäße temporale Ordnung der Prosa. Cicero empfiehlt, nur die Teile der Rede rhythmisch zu fassen, die inhaltlich oder formal wichtig sind, hauptsächlich Anfang und Ende der zentralen Perioden. Numeral gefaßt wird die Rede nur im Elementaren. Eine zahlhaft bestimmte Abteilung der elementaren Einheiten in Verse wäre fehlerhaft. Damit verzichtet die Rede auf eine „certa quaedam et definita lex" (*Orator*, 58. 198). Cicero möchte die größeren Einheiten, die Kommata, Kola und Perioden, nur an ein übersichtliches, mittleres Längenmaß gebunden wissen. Die Prosa ereignet sich zudem nicht im Rahmen eines gleichbleibenden „modus percussionum", eines rhythmischen Genus, wie das Aulosspiel. Sie bedient sich der üblichen genera numerorum, aber bindet sich nicht an ein einmal gewähltes:

Cicero, *Orator*: Quicquid est enim, quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiamsi abest a versu – nam id quidem orationis est vitium – numerus vocatur, qui Graece *ῥυθμός* dicitur (hg. v. Reis, Stuttgart 1963, 22).

Fabius Quintilianus zieht aus der Beobachtung Ciceros, daß die Rede sich nicht an einen bestimmten „modus percussionum" binde, terminologische Konsequenzen. Er nennt die durch die Pedes bewirkte Abrundung der Rede „numerus" oder „oratorius numerus", Ereignisse aber, die sich an einen bestimmten „crepitus digitorum", also an einen bestimmten ‚Takt' halten, „rhythmus". Vermutlich denkt er dabei wie Cicero an das Aulosspiel. Gemeinsam ist „numerus" und „rhythmus", daß sie unbegrenzt, nicht metrisch bestimmt sind:

op.cit.: Nam rhythmi, ut dixi, neque finem habent certum nec ullam in contextu uarietatem, sed qua coeperunt sublatione ac positione ad finem usque decurrunt: oratio non descendit ad crepitum digitorum... Verum ea quae efficitur e pedibus apta conclusio nomen aliquod desiderat. Quid sit igitur potius quam ‚numerus', sed oratorius numerus, ut enthymema rhetoricus syllogismus? (546).

Gelegentlich wird das griech. Wort Rhythmus mit dem lat. modus ineins gesetzt:

Pseudo-Censorinus (wohl vor Isidor), *De Musica*: Rhythmos graece, modus dicitur latine... (ed. Keil VI, 609).

(8) Hephaistion, Marius Victorinus und Sergius (dieser vermutlich Varro folgend; vgl. *Grammaticae Romanae Fragmenta*, 304f.) treffen eine Unterscheidung der Musiker oder Rhythmiker von den Metrikern. Sie sagen ihnen eine unterschiedliche Auffassung der Einheit nach, auf der die rhythmischen und metrischen Formationen aufbauen. Nach Marius Victorinus sehen die Musiker auf die konkrete buchstäbliche Gestalt der Silben und leiten ihre Länge nicht nur von ihrer Position, sondern zudem von der natürlichen Länge der Vokale und der Zahl der Konsonanten ab. Da sie die verschiedenen Pronuntiationsmomente addieren, rechnen sie mit Silben, die länger sind als normale Longen. Umgekehrt gehen sie von einem Maß der Brevis aus, das verkleinert werden kann (etwa wenn Konsonanten entfallen). Den Metrikern ist dagegen eine solche Gewissenhaftigkeit fremd. Sie normieren alle Silben im Sinne des Verhältnisses, in das Breven und Longen seit Aristoxenos gesetzt werden. Westphal, *Die Fragmente...*, 91f., *Aristoxenos...* II, 145ff., und Schäfke, *Aristeides Quintilianus. Von der Musik*, Bln 1937, 91ff., nehmen an, im Usus der Musiker lebe die ältere, von Aristoxenos überwundene Praxis weiter, auf der konkreten Silbengestalt den Rhythmus aufzubauen, im Verhalten der Metriker werde dagegen die Theorie

des Aristoxenos realisiert. Nach Hephaistion verstehen die Rhythmiker die Zeiten anders als die Metriker oder Grammatiker. Die Grammatiker halten die Länge (*μακρὸν χρόνον*) für zweizeitig und erweitern sie darüber hinaus nicht. Die Rhythmiker aber rechnen mit Längen, die größer sind. Sie gehen von halben Zeiten aus und sagen, eine (lange) Silbe könne aus zweieinhalb, aus drei oder noch mehr Zeiten bestehen. Für die Metriker sei die Silbe *ὡς* beispielsweise zweizeitig, für die Rhythmiker aber zweieinhalbzeitig; zwei Zeiten daure das lange *ω*, eine halbe das *ς*. Bei Sergius werden z. T. mit ähnlichen Worten die Metriker den Rhythmikern gegenübergestellt. Doch hier geht ihr Zwist nur um die Frage, ob die Zeiten durch die Silben oder die Silben durch die Zeiten zu messen seien. Da Sergius annimmt, daß hier wie dort die Zeiten sowie das Verhältnis von Kürzen und Längen konstant seien, ist die Unterscheidung bedeutungslos. Sergius erkennt das selbst (ed. Keil, IV, 533):

Marius Victorinus, *op. cit.*: Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, siquidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri; metrici autem, prout cuiusque syllabae longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri neque [brevi] breviorem aut [longa] longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. ad haec musici, qui temporum arbitrio syllabas committunt, in rhythmicis modulationibus aut lyricis cantionibus per circuitum longius extentae pronuntiationis tam longis longiores quam rursus per correptionem breviores brevibus proferunt. adferunt etiam exempla, quae in metricis pedibus secum faciant, adserentes accessione consonantium momenta temporum crescere, tamquam Thersandrus: constat duabus positione longis et brevi ultima, qui fit pes palimbacchius. huius primam positione longam correpta e littera esse manifestum est, quam si produxeris, ut interdum etiam metrici faciunt, ut pro e *η* graeca littera audiatur, quae semper natura longa est, fit ut etiam accidentibus duabus consonantibus longior prolixiorque videatur; quippe cum trium temporum spatio aucta sit, quae duum fuerat, cum esset per e correptam nomen elatum. item *ἀμφιεσμένος ἠμφιεσμένος*, quod in metro apud Graecos frequenter invenimus. habet enim et de natura et de positione longioris syllabae incrementum. brevi autem breviorem sic intellegi volunt, ut in eodem nomine Thersandrus: drus enim syllaba quamvis unam vocalem natura brevem habeat, tres tamen aliae consonantes cum eadem elatae non parum temporis in mora pronuntiationis occupabunt. erit ergo haec brevis ab ea longior, in qua sola u, quam cum aliis enuntiata litteris drus: auctiorem enim uberioremque auribus sonum reddit. sed haec scrupulositas musicis et rhythmicis relinquatur. nam quod ad nos attinet, notemus plerasque syllabas ratione pares esse, spatio autem seu sono impares, ut dicimus omnes Germanos longos esse, quamvis non sint omnes eiusdem staturae: sic dicemus etiam has syllabas in genere esse, non in spatio longarum seu brevium syllabarum. igitur cum metris nihil maius minusve adferat huius modi ratio, nec praefiniti sibi temporis modum adiectio consonantis excedat, musicis potius quam metricis id auscultandum esse dicemus (39f.);
Hephaistion, *Comm. Georgii Choerobosci*: *Ἰστέον δὲ ὅτι ἄλλως λαμβάνουσιν τοὺς χρόνους οἱ μετρικοί, ἤγουν οἱ γραμματικοί, καὶ ἄλλως οἱ ῥυθμικοί. οἱ γραμματικοὶ ἐκεῖνον μακρὸν χρόνον ἐπίστανται τὸν ἔχοντα δύο χρόνους, καὶ οὐ κατάγονται εἰς μεῖζόν τι· οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσιν τόδε εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεος χρόνων, τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν ὡς οἱ γραμματικοὶ λέγουσι δύο χρόνων εἶναι, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεος, δύο μὲν τοῦ ω μακροῦ, ἡμιχρονίου δὲ τοῦ ς· πᾶν γὰρ σύμφωνον λέγεται ἔχειν ἡμιχρόνιον* (*op. cit.*, 180: 93).

Lit.: R. Westphal, Die Fragmente u. d. Lehrsätze d. griech. Rhythmiker, Lpz. 1861; ders., Aristoxenos v. Tarent. Melik u. Rhythmik d. class. Hellenentums, 2 Bde, Lpz. 1883 u. 1893; R. Schäfke, Aristeides Quintilianus: Von d. Musik, Berlin-Schöneberg 1937; E. Wolf, Die Bedeutung v. *ῥυθμός* in d. griech. Lit. bis auf Platon, Diss. Innsbruck 1947, maschr.; ders., Zur Etymol. v. *ῥυθμός* u. seiner Bedeutung in d. älteren griech. Lit., in: Wiener Studien. Zs. f. klass. Philol. LXVIII, 1955; Thr. Georgiades, Der griech. Rhythmus, Hamburg 1949; C. Castillo, ‚Numerus', qui graece '*ῥυθμός*' dicitur, in: Emerita. Revista de linguistica y filologia clasica XXXVI, 1968; W. Seidel, Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung, Darmstadt 1976.

II. In der Musiktheorie des Mittelalters sind die Termini Rhythmus und Metrum peripher. Es sind Fachausdrücke der Dichtungstheorie. In der Musiktheorie werden sie erstens gebraucht, wo die antike Rhythmik teilweise oder ganz wiederholt wird, so von Isidor (ca. 570 bis 636), Beda (672 bis 735) und Remigius von Auxerre (ca. 841 bis ca. 908). Sie erscheinen zweitens, wo die Divisionen der Musik zusammengestellt werden. Sie dienen drittens einigen Theoretikern dazu, ihre Gedanken über die Zeitordnung des Chorals zu verdeutlichen. Und sie begegnen viertens oft dort, wo in Musiktraktaten von Poesie die Rede ist. In der Theorie der mehrstimmigen Musik spielen sie keine Rolle.

(1) Theoretiker, in deren Schriften die antike Rhythmik teilweise oder ganz referiert wird, gebrauchen die Wörter rhythmus und metrum in antikem Sinne. Beda bezeichnet mit dem Wort „rithmus" eine gemessene Bewegung (modulatio) ohne regelmäßige Abteilung (ratio): mit dem Wort „metrum" die regelmäßige Abteilung (der gemessenen Bewegung). Wie es die antike Theorie schon gelegentlich getan hat (vgl. oben I. (5) (d)) – Beda beruft sich auf Porphyrius –, ordnet Beda den Rhythmus der vulgären Poesie zu. Denn diese orientiere sich nicht an der „metrica ratio", sondern verlasse sich allein auf das Urteil der Ohren. Dabei sehe sie auf die Zahl der Silben. Allerdings entbehre auch die rhythmisch verfaßte Poesie der Ungelehrten nicht immer einer maßvollen Gliederung. Denn die Ungelehrten machten von ungefähr, was die Gelehrten absichtlich herbeiführen. Ob „rithmus", den Beda, wohl Marius Victorinus folgend (vgl. oben I. (5) (b)), mit „modulatio" übersetzt, an ein festes Maß, an ein tempus, gebunden ist, läßt die Formulierung nicht erkennen. Es scheint aber, als verbinde Beda den Begriff rithmus mit der Vorstellung einer vulgären, usualen Poesie, die ohne Rücksicht auf die herkömmlichen metrischen Formen eine gemessene, vermutlich durch Akzente geordnete und durch Klauseln regelmäßig abgeteilte Bewegung hervorzubringen imstande ist. Der Begriff „metrum" ist dagegen, streng genommen, der gelehrten kunstgerechten Poesie vorbehalten, die die klassischen Metren der Antike realisiert:

Beda, *De arte metrica*: Videtur autem rithmus metris esse consimilis, quae est uerborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad iudicium aurium examinata, ut sunt carmina uulgarium poetarum. Et quidem rithmus per se sine metro esse potest, metrum uero sine rithmo esse non potest. Quod liquidius ita definitur: metrum est ratio cum modulatione, rithmus modulatio sine ratione. Plerumque tamen casu quodam inuenies etiam rationem in rithmo, non artifici moderatione seruata, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem uulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte... (*Corpus Christianorum, Series lat.*, CXXIII A, 138; vgl. dazu die ähnlichen Aussagen von Marius Victorinus, oben I. (5)(d), und

Audax, ed. Keil VII, 331f.). – Ebenso Aurelianus Reomensis (vgl. das Zit. nach d. nächsten Abschnitt).

Remigius von Auxerre glossiert in seinem Martianus-Capella-Kommentar auch dessen Rhythmik. Aurelianus Reomensis definiert im Zusammenhang mit der unten erwähnten Klassifikation der Musik, Isidor folgend, die Termini rithmus und metrum (vgl. I. (5) (b)):

Remigius von Auxerre, *Commentum in Martianum Capellam*: NUNC RITHMOS, HOC EST NUMEROS, PERSTRINGAMUS id est breviter dicamus, IPSAM PORTIONEM partem, rithmum, NOSTRI ESSE NON DUBIUM EST.
RITHMUS IGITUR EST COMPOSITIO QUAEDAM EX SENSIBILIBUS. Sunt enim numeri intelligibiles et incorporales cum nullo sensu corporeo discernuntur. Sunt sensibiles cum ad visum et auditum et tactum pertinent. COLLATA TEMPORIBUS id est conveniens, aptata, vel coniuncta, AD ALIQUEM HABITUM id est dispositionem, ORDINEMQUE scilicet temporis praesentis, praeteriti, et futuri, CONEXA coniuncta. Cum omnis musica numero constet, sola tamen humana vox propter dignitatem rationabilitatis rithmus vocatur. Unde Virgilius: „Numeros memini, si verba tenerem."
RURSUM SIC DIFFINITUR scilicet rithmus: modorum, tonorum, temporum, vel pedum, CONEXIO iunctura, PRO RATIONE secundum rationem, INSERVIENS oboediens. EFFERENDA sublevanda in acumen, VOX AUT PRAEMENDA scilicet in gravitatem, et qui scilicet numerus, NOS CONSTRINGAT A LICENTIA scilicet vulgari, MODULATIONIS id est inordinata quae est sine regula, AD ARTEM id est ad certum aliquid, DISCIPLINAMQUE scilicet ne forte evagetur vox et libere effluat (hg. v. Lutz, 352);
Aurelianus Reomensis, *Musica Disciplina*: Rithmus namque metris videtur esse consimilis quae est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero sillabarum atque a censura diiudicatur aurium, ut pleraque Ambrosiana carmina, unde illud: Rex eterne Domine rerum Creator omnium, ad instar metri iambici compositum. Nullam tamen habet pedum rationem sed tantum contentus est rithmica modulatione... Etenim metrum est ratio cum modulatione, rithmus vero est modulatio sine ratione, et per sillabarum discernitur numerum (ed. Gushee, CSM 21, 67).

(2) Die beiden Divisionen der „ars musica", die die „MUSICA RHYTHMICA" ermitteln, werden durch das ganze Mittelalter tradiert. Sie sind antiken Ursprungs (vgl. L. Richter, *Zur Wissenschaftslehre v. d. Musik bei Platon u. Aristoteles*, Dtsch. Akad. d. Wiss. Bln, Schriften d. Sektion f. Altertumswiss. XXIII, Bln 1961, 52f.); Cassiodor (ca. 490 bis 583) und Isidor haben sie auf die Formeln gebracht, an die sich die Musiktheorie des Mittelalters und der frühen Neuzeit halten wird. In vielen Musiktraktaten findet man die Termini Rhythmus und Metrum nur in ihrem Kontext.

(a) Die eine dieser Divisionen teilt die „ars musica" in die „scientia harmonica", „rithmica" und „metrica". Die erste schaut auf die Höhe und Tiefe der Töne. Die zweite ist die LEHRE VOM SPRACHVERLAUF (incursio) und Sprachfall (scansio); sie untersucht, ob die Wörter gut oder schlecht zusammenhängen, erörtert also die temporale Ordnung elementarer Spracheinheiten der Prosa und der Poesie. Dabei dürfte sie in der Prosa stellenweise und in der Poesie durchweg auf die Verträglichkeit der Pedes sehen. Die dritte, die „scientia metrica" ist die Lehre vom Versmaß; sie bestimmt aufgrund einer vernünftigen Regel die Maße der verschiedenen Metren:

Alypius (3. oder 4. Jh. n. Chr.), *Eisagoge Musike*: *Τῆς μουσικῆς ἐκ τριῶν τῶν συνεκτικωτάτων ἐπιστημῶν τελειουμένης, ἁρμονικῆς ῥυθμικῆς μετρικῆς, πρώτην τε τάξει καὶ στοιχειωδεστάτην νοητέον τὴν περὶ τὸ ἡρμοσμένον πραγματείαν* (JanS, Lpz. 1895, 367);
Martianus Capella, *De nuptiis*... IX (2. Hälfte 4. Jh. n. Chr.): ... et *ὑλικόν* est, quod ex perseuerantibus et similibus consonabat, id est sono, numeris atque uerbis. sed quae ex his ad melos pertinent, harmonica dicuntur; quae ad numeros, rythmica; quae ad uerba, metrica (ed. Dick, Lpz. 1925, 499);
Cassiodorus, *Inst.* (50er/60er Jahre des 6. Jh.): Musicae partes sunt tres: armonica – rithmica – metrica. armonica est scientia musica quae decernit in sonis acutum et gravem. rithmica est, quae requirit incursionem verborum, utrum bene sonus an male cohaereat. metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut verbi gratia heroicon, iambicon, heleiacon, et cetera (ed. Mynors, 144); ähnlich bei Isidor, *Etymologiae* III, 18 (vor 630, ed. Lindsay) und Aurelianus Reomensis, *Musica Disciplina* (wohl zw. 840 u. 849, ed. Gushee, CSM 21, 67);
Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279): Et hec [musica instrumentalis] etiam dividitur, quia alia harmonica, alia rhytmica, alia metrica. Harmonica vero est illa que discernit inter sonos gravem et acutum. ... Rhytmica vero, est illa que in scansione verborum requirit, utrum bene vel male cohereant dictiones; quia cantando vitandum est, tanquam legendo. Metrica vero est illa que mensura diversorum metrorum ostendit probabili ratione, ut patet in heroico, iambico et elegiaco metro (CS I, 252). – Das Wort „vitandum" ist vermutlich in „utendum" zu verbessern (vgl. entsprechende Formulierung in dem anon. Trakt. *Quatuor principalia*, spätes 14. Jh., CS IV, 202b).

Roger Bacon (ca. 1219–1294) behandelt den Vortrag der Prosa, der sich an der Länge oder Kürze der Paenultima orientiert, unter dem Begriff „musica prosaica", die Form der Poesie dagegen unter den Begriffen „musica metrica" und „rhythmica". Gegenstand der musica metrica und rhythmica sind die Längen und Kürzen. Metrum und Rhythmus unterscheidet Bacon wie Augustin:

Opus tertium (vollendet 1267): Omnis igitur sonus vel ex collisione duri cum duro, vel ex motione spirituum ad vocalem arteriam. Si est ex collisione, tunc est musica instrumentalis, cujus instrumenta vel sunt percussionalia, ... vel tensilia..., vel inflativa, ... Si vero sit musica de sono humano, tunc vel est melica, vel prosaica, vel metrica, vel rhythmica. Melica in cantu consistit, quae nota est. Alia tria sunt in sermone, prosaico, metrico et rhythmico (ed. Brewer, London 1859, 230; vgl. dazu G. Pietzsch, *Die Klassifikation d. Musik v. Boetius bis Ugolino v. Orvieto*, Halle 1929, 89; vgl. *Opus maius*, ed. Bridges, Oxford 1897, 237);
Longitudo vero et brevitas penultimarum syllabarum requiritur in prosa, sed non aliarum. Sed quia ad metricam musicam pertinent, ideo usque ibi differenda (248); ... musica, metrica et rhythmica, quae hujusmodi longitudines et brevitates considerant (257);
Opus maius: Et metrica docet omnes rationes et causas pedum et metrorum. Et rhythmica de omni modulatione et proportione suavi rhythmorum docet (I, 100; vgl. dazu Th. Adank, *Roger Bacons Auffassung der Musica*, AfMw XXXV, 1978, 49f.).

(b) Die zweite Division fragt nach den klanglichen Ursprüngen der Melodie. Sie unterscheidet die „musica harmonica", „organica" und „rithmica". Die erste handelt von der Musik des menschlichen Gesanges, die zweite von der Musik der Blasinstrumente, die dritte von der MUSIK, DIE AUF SAITEN- ODER SCHLAGINSTRUMENTEN GESPIELT WIRD. Diese heißt vermutlich rhythmisch, weil die Art und Weise, in der diese Instrumente gespielt werden: der „pulsus digitorum", das Spiel mit den Fingern, das Auf-

kommen mensuraler Formationen begünstigt (H. Besseler, *Spielfiguren in d. Instrumentalmusik*, DJbMw I, 1956, 12ff., bestätigt dies aufgrund eines vielumfassenden Überblicks):

Isidor, *op. cit.* III, cap. 19: De triformi musicae divisione. Ad omnem autem sonum, quae materies cantilenarum est, triformem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit; cap. 22: De tertia divisione, quae rythmica nuncupatur. Tertia est divisio rythmica, pertinens ad nervos et pulsum, cui dantur species cithararum diversarum, tympanum quoque, cymbalum, sistrum, acetabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum et cetera huiuscemodi;
Marchettus v. Padua, *Lucidarium musicae planae* (wohl 1317/18): Et ideo, quia genus est, quod habet species, ideo sciendum est, quod musica alia est harmonica, alia organica, et alia rhythmica dicitur, de quibus omnibus est dicendum (GS III, 67b);
Musica rhythmica est, quae fit per sonum, qui non est vox; et talis sonus fit sine anhelitu, ut supra monstratum est: ut in monochordo, psalterio, tintinnabulo, et his similibus (69a);
J. Tinctoris, *Diffinitorium* (vermutlich 1472/73): Musica est modulandi peritia cantu sonoque consistens. Et est triplex scilicet armonica, organica et rithmica... Musica rithmica est illa quae fit per instrumenta tactu sonum reddentia (hg. v. Machabey, 38f.);
Adam v. Fulda, *Musica* (1490): Est tamen quaedam species et vocis et soni, alia soni non vocis, quidem [f. ut quidam] sonus per Echo sonorum triformis est natura: harmonica, quae ex vocum cantibus constat: organica, quae ex flatu subsistit: rhythmica, quae ex chordarum administratione, intensione, pulsuque numeros recipit (GS III, 344a).

Nicolaus Wollick versucht, die beiden Divisionen miteinander zu verbinden:

Musica gregoriana (= *Opus aureum* I–II), I (1501): Est namque musices natura quaedam harmonica, altera rhythmica, tertia vero metrica nuncupatur. ...Rhythmica vero est, quae impulsu ritum modulationis agit, vel est, quae requirit inquisitionem dictionum, an bene vel male cohaereant dictiones. Metrica igitur est, quae mensuram diversorum metrorum probabili ostendit ratione (ed. Niemöller, 4f.).

Zarlino stößt sich an der Doppeldeutigkeit, die der Terminus „musica rhythmica" in den herkömmlichen Divisionen hat. Er sucht sie zu vermeiden, indem er den Begriff der „musica arteficiata" einführt:

Ist. harmoniche (Venedig 1558): Et quantunque alcuni habbiano fatto differenza tra la Musica, che nasce da Istrumenti da fiato, nominandola Organica; da quella, che nasce dalle chorde & senza fiato, chiamandola Rhythmica; nondimeno l'una & l'altra hò voluto chiamare indifere⟨n⟩temente Arteficiata: prima; percioche non è di molta importanza il nominarle più ad uno modo, che ad un'altro: et poi per seruare il significato della parola Organo, donde vien questo nome Organico, che comprende in uniuersale tutte le sorte d'istrumenti arteficiali: & oltra di questo per fuggir l'equiuocatione: conciosia che dicendosi Rhythmica, si potrebbe intendere, non solo di quella harmonia, che nasce da gli istrumenti artificiali da chorde: ma anco di quella, che dalla Prosa ben composta risulta (15).

(3) Die Termini dienen einigen Theoretikern dazu, ihre Gedanken über die Zeitordnung des Chorals zu verdeutlichen. So werden die Begriffe Rhythmus und Metrum gelegentlich von Theoretikern und Poeten herangezogen, die den Vortrag liturgischer Gesänge mehr oder weniger im Sinne der antiken Rhythmik geregelt wissen wollen. Die Geschichte dieser Versuche und Erwägungen beginnt um 800 und endet im 11. Jh. Ihr Ausgangspunkt ist die Hofschule Karls des Großen (vgl. dazu P. Wagner, *Einführung in d. gregorianischen Melodien*, II, Lpz. [2]1912, 353ff.). Alkuin beschreibt die Ordnung solchen Singens mit den Kategorien der antiken Rhythmik, mit „pes", „numerus" und „rhythmus":

Alkuin, *Carmen CCXXVIII ad Carolum Magnum de Studiis in aula regia*: Candida Sulpicius post se trahit agmina lector / Hos regat et doceat, certis ne accentibus errent, / Instituit pueros Idithum modulamine sacro, / Utque sonos dulces decantent voce sonora / Quot pedibus, numeris, rhythmo stat musica, discant. (MignePL 51, 781; zit. nach: P. Wagner, *Einführung in d. gregorianischen Melodien*, Lpz. 1912, II, 354).

Ebenso, wenngleich bestimmter, verfahren die Verfasser der Scholien der *Musica Enchiriadis* und der *Commemoratio brevis* (10. Jh.). In der letzteren werden die Schlüsselbegriffe dieser Theorie „numerositas" und „aequitas" ausdrücklich mit „rithmus" und „numerus" ineins gesetzt. Der Sache nach übernehmen die Verfasser wichtige Grundsätze der antiken Rhythmik in die Choraltheorie. Sie wollen den Gesang an ein konstantes Maß, die „rata morula", gebunden wissen und das Verhältnis der Kürzen und Längen zahlhaft, „rhitmica ratione", bestimmt wissen. Dazu kommen Vorschriften, die den Wechsel der Bewegung, des Grundmaßes am Anfang und Ende der Gesänge betreffen. Auch er soll sich im Sinne numeral ausgedrückter Proportionen vollziehen. Damit die „canendi aequitas" beim Singen gewahrt werde, rät man, die Gesänge mit dem Fuß oder der Hand zu schlagen, als bestünde sie aus Versfüßen, aus „metrici pedes". Der Gesang soll wie Poesie, „more metri", abgemessen werden. „Aequitas" und „numerositas" leisten also im Gesang, was Rhythmus und Metrum in der Poesie leisten.
Guido von Arezzo setzt die Zeitordnung des Melos in ähnlicher Weise in Analogie zur Poesie, die er „metra" nennt (*Micrologus* [1025/26], CSM 4, 162f.):

Scholien zur *Musica Enchiriadis*: Quid est numerose canere? Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae, attenditur, ita qui soni producti, quique correpti esse debeant, ut ea, quae diu, ad ea, quae non diu, legitime concurrant et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu [causa]; plaudam pede ego in praecinendo, tu sequendo imitabere: Ego sum via, veritas et vita, alleluia, alleluia. Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oporteat, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora, qua coepit. Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, i.e. circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, i.e., ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore. ...Sumamus melum quod vis canere, nunc correptius, nunc productius; ita ut morulae, quae nunc sunt productae correptis suis, nunc item fiant pro correptis ad eas quae fuerint productiores se. Canamus modo: prima sit mora correptior, subjugatur producta, tunc correpta iterum: Ego sum via, veritas et vita, alleluia, alleluia. Haec igitur numerositatis ratio doctam semper cantionem decet et hac maxima sua dignitate ornatur, sive tractim, sive cursim canatur, sive ab uno, sive a pluribus (GS I, 182aff.; revidiert durch P. Wagner, *op. cit.* II, 358);
Sane punctos ac virgulas ad distinctionem ponimus sonorum brevium ac longarum, quamvis hujus generis melos tam grave, ut dictum est, esse oporteat tamque morosum, ut rhitmica ratio vix in eo servari queat (CS II, 75a);
Commemoratio brevis: Quae canendi aequitas rhythmus graece, latine dicitur numerus: quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit. Hanc magistri scholarum studiose inculcare discentibus debent, et ab initio infantes eadem aequali-

tatis sive numerositatis disciplina informare, inter cantandum aliqua pedum manuumve, vel qualibet alia percussione numerum instruere; ut a primaevo usu aequalium et inaequalium distantia calle eos [f. patet eos] laudis Dei disciplinam nosse, et cum supplici devotione scienter Deo obsequi (GS I, 228).

(4) In Musiktraktaten verweisen die Wörter Rhythmus und Metrum oft auf POESIE. Sie werden gebraucht, wo Musik mit Poesie verglichen wird oder wo auf die Form des Traktats („Musicae Guidonis regulae rhythmicae", GS II, 25) selbst aufmerksam gemacht wird:

Guido Aretinus, *Micrologus* (1025/26): Unde et hoc nunc videamus qualem symphoniam huic rhythmo suae vocales attulerint (*op. cit.*, 191);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (1. Hälfte 14. Jh.): Quarta de inaequalitate temporum in pedibus quibus metra et rhythmi decurrunt (ed. Hammond, CSM 14, 1970, 43).

Im 12. und 13. Jh. formiert sich die Rhythmik neu, nun als die Lehre von der nicht metrisch gebundenen Poesie. Die vulgäre Poesie wird damit endgültig theoriefähig. Der Terminus Rhythmus bezeichnet DAS GEDICHT UND SEINE ZAHLHAFTE ORDNUNG. Man hebt die numerale Seite hervor und setzt die Wörter Rhythmus, arithmus und numerus gleich. Die Orthographie „rithmus" ist wohl Ausdruck dieser irrtümlichen Etymologie. Der Rhythmus bestimmt die Zahl der Zeilen, die eine Strophe bilden, die Zahl der Silben, die eine Zeile bilden, und die Anordnung der Reime. Das Wort bezeichnet das ganze Gedicht, die Zeilensymmetrie (die „paritas distinctionum") und vielerorts, bei Dante immer, den REIM. „Nach der kontrollierbaren literarischen Tradition kann gar kein Zweifel bestehen, daß in unserem Wort Reim der antike Rhythmus fortklingt", schreibt K. Borinski, *Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie*, Lpz. 1914, I, 47 (N. Törnquist hält diese Ableitung für schief und aus der Luft gegriffen: *Zur Gesch. d. Wortes Reim*, Bull. de la Société Royale des Lettres de Lund 1934–1935 III, Lund 1935, 24). Der Terminus „metrum" wird dagegen mit der Vorstellung der feststehenden antiken Versformen verbunden. Allerdings sprechen manche Theoretiker, so Johannes de Garlandia, auch der rhythmischen Poesie eine metrische Qualität zu, insofern nämlich als sie gleich- oder regelmäßig in versartige Zeilen abgeteilt wird. Andererseits gibt es „rhythmisch" gezeichnete Metren, gereimte Hexameter oder leoninische Metren. Alberich von Monte Cassino (Ende 12. Jh.) scheint vorauszusetzen, daß rhythmisch verfaßte Gedichte Quantitäten, Längen und Kürzen, im Gegensatz zu den Metren, mißachten:

Anon., *Regulae de Rithmis*: Rithmus enim est congrua diccionum ordinatio, consona, continenter sillabarum aequalitate prolata. Dicitur autem rithmus a graeco rithmos, idest numero, quoniam certa lege numerorum constituendus est. Numerus ergo in ipso notandus est, primo quidem in distinccionibus, postmodum vero in sillabis et consonanciis (*I trattati medievali di ritmica lat.*, hg. v. Mari, Mailand 1899, 400);
Anon., *De rhithmico dictamine* (1. Hälfte 13. Jh.; Cod. lat. 9684 der Bayer. Staatsbibl. München): Rithmus est dictamen certa lege producendi vel corripiendi quasdam sillabas compactum. Supple: per pausationes et consonantias sub equali predictarum numero sillabarum distributum. In rithmo enim quolibet productio vel correptio in cuiuslibet pausationis penultima observatur, ut patet in ymnis; in bono autem et laudabili rithmo in eisdem vel in antepenultimis consonantia observatur, ut patet in carminibus magistrorum; utrovisque tamen attenditur pausationum equalis numerus sillabarum. Est autem pausatio fons consonantie, velut requies secundum speciem proferendi. Consonantia vero est equalis convenientia in fine dictionum secundum finalem litterarum (ed. Mari, 463);
Johannes de Garlandia, *Poetria* (Titel des Teils: *Ars rithmica*; nach Mari, 379: gegen 1260): Rithmus est consonancia dictionum in fine similium sub certo numero sine metricis pedibus ordinata... Rithmus sumpsit originem secundum quosdam a colore rhetorico qui dicitur similiter desinens (Mari, 408; die Figur ‚similiter desinens' meint gleiche Endlaute, die Wiederkehr gleicher Wortformen am Schluß paralleler, nicht zu langer Sätze oder Satzglieder; so: L. Arbusow, *Colores Rhetorici*, Göttingen 1948, 75);
Dante, *De vulgari eloquentia* (zw. 1303 u. 1305) II, 9: De rithimo vero mentionem non facimus, quia de propria cantionis arte non est. Licet enim in qualibet stantia rithimos innovare et eosdem reiterare ad libitum; quod, si de propria cantionis arte rithimus esset, minime liceret: quod dictum est (*Tutte le opere*, ed. Chiappelli, Mailand [3]1965, 683);
Johannes de Garlandia, *op. cit.*: Post predicta dicendum est de metris aliquibus que necessaria sunt hymnis. Nota ergo quod quidam ymni rithmice componuntur sine metro, quidam sine rithmo et sine metro, quidam tantum metrice componuntur sine rithmo. Sed in toto ymnario, quo nos utimur, nonnisi tres diversitates metri autentici sunt (ed. Mari, 432; die drei Formen sind das „metrum asclepiadeum coriambicum", das „metrum saphicum adonicum" und das „metrum iambicum dimetrum");
ders.: Item sunt nonnulli qui versibus gaudent metricis et rithmice componuntur. In talibus rithmis tres copule tres habent caudulas, scilicet tres fines versuum; que caudule, si simul proferantur, constituunt versum sententiosum (ed. Mari, 426; zu den kunsthaften leoninischen Reimen, die sich zu einer Sentenz verbinden lassen: W. Meyer, *Gesammelte Abh. z. mittellat. Rhythmik*, Bln 1905, I, 83);
Alberich von Monte Cassino, *De rithmis* (12. Jh.?): Rithmorum alii sunt in quibus consideratur mensura tantum sillabarum sine omni longitudinis et brevitatis consideratione. Alii sunt in quibus cum certo et determinato numero sillabarum etiam longitudo et brevitas est prospecta. Quod est apertius dicere: rithmi [pariter] sunt et metra (H. H. Davis, *The ‚De rithmis' of Alberic of Monte Cassino: A Critical Ed.*, in: Mediaeval Studies XXVIII, 1966, 208; zu dem Zitat: „The first denoting verse concerned only with the number of syllabas, the second concerned with a metrical pattern involving the quantities of syllabas, or verse in the classical sense", 214).

Lit.: G. MARI, I trattati medievali di Ritmica lat., Mailand 1899; P. WAGNER, Einführung in d. gregorianischen Melodien, Bd. II: Neumenkunde. Paläographie d. liturgischen Gesanges, Lpz. 1905, [2]1912, Nachdr. Hildesheim 1970; K. BORINSKI, Die Antike in Poetik u. Kunsttheorie, 2 Bde, Lpz. 1914, Nachdr. Darmstadt 1965; J. G. SCHMIDT, Haupttexte d. gregorianischen Autoren betreffend Rhythmus, Düsseldorf 1921; G. PIETZSCH, Die Klassifikation d. Musik von Boetius bis Ugolino (Studien z. Gesch. d. Musiktheorie im Mittelalter I), Halle 1929.

III. DIE MUSIKTHEORIE DES 16. JH. ENTDECKT DIE ANTIKE RHYTHMIK WIEDER. Seitdem sind Rhythmus und Metrum wieder mus. Termini. Noch Gaffurius behandelt 1492 in der *Practica Musica* die Rhythmik, als wäre sie die längst überwundene Vorstufe der Mensuraltheorie. Und so scheinen sie viele Praktiker eingeschätzt zu haben, als eine Angelegenheit, die für die zeitgenöss. Musik belanglos sei und allenfalls die Poeten angehe. Dagegen werden schon bald Einwände erhoben. Man erinnert sich des antiken, meist Platon oder Aristoteles zugeschriebenen Gedankens, daß Musik drei Faktoren vereine, Harmonie, Sprache und Rhythmus. J. Sadoleto schreibt:

De liberis recte instituendis liber (Venedig 1533, f. 42[v]): Quod si quaeratur qui modus sit in musicis tenendus, haec ego omnia attendenda esse puto: cum constet chorus ex tribus, sententia, rhythmo (hic enim numerus nobis est) et uoce, primum quidem omnium et potissimum sententiam esse, utpote quae si sedes et

fundamentum reliquorum, et per se ipsa ualeat non minimum ad suadendum animo uel dissuadendum: numeris autem modisque contorta penetret multo acrius... (zit. nach: Cl. V. Palisca, *The Artusi-Monteverdi Controversy*, in: The Monteverdi-Companion, London 1968, 161f.).

Sadoleto hebt den Wortverstand (sententia) hervor. Harmonie und Rhythmus will er darauf ausgerichtet wissen; dies im Gegensatz zur zeitgenöss. Polyphonie, die das Verhältnis ihrer Faktoren anders einrichte. Ähnliche Überlegungen stellt Zarlino an. Auch er erinnert sich der antiken Einheit von Sprache, Harmonie und Rhythmus und merkt bedauernd an, die modernen Musiker hätten in ihren Gesängen wohl Melodie und Harmonie, nicht aber Rhythmus und Metrum, weil sie glaubten, diese seien eine Sache der Dichter:

Ist. harmoniche (Venedig 1558): Onde potiamo veramente dire, che il Modo anticamente era una certa & determinata forma di Melodia, fatta con ragione & con artificio, contenuta sotto un determinato & proportionato ordine de Numeri & di Harmonia, accommodati alla materia contenuta nell'Oratione. Et benche i Musici moderni non considerino nelle lor cantilene se non un certo ordine di cantare & una certa specie di Harmonia, lasciando da parte il considerare il Numero, o Metro determinato; percioche dicono, che questo appartiene alli Poeti (364).

Um 1600, im Streit zwischen Artusi und Giulio Monteverdi, wird das antike Schema nicht mehr herangezogen, um antike und neuzeitliche Musik miteinander zu vergleichen, sondern um damit in einer Kontroverse über moderne Kompositionsstile zu argumentieren. Das zeigt, daß die Rhythmik inzwischen in die Musiktheorie Eingang gefunden hat. Die antiken Termini werden dabei in einer Weise gebraucht, die stillschweigend die ursprüngliche Bedeutung verschiebt. „Oratione" umfaßt, wie Palisca gezeigt hat (*op. cit.*, 162f.), auch die Zeitordnung der Sprache (Artusi nennt sie auch „metro"), Harmonie meint Melodie und Harmonie im engen neuzeitlichen Verstand, und Rhythmus deckt alle Momente der mus. Zeitordnung ab. Rhythmus ist wieder ein mus. Terminus geworden, wenigstens hier, in der humanistisch geprägten Theorie.
Das Wort Rhythmus wird im 17. Jh. nur von den Gelehrten unter den Musiktheoretikern verwendet. Noch im 18. Jh. merkt man ihm die Herkunft aus der Gelehrtensprache an. Die Praktiker meiden den Terminus und die mit ihm verbundenen Begriffe, aus Unkenntnis oder weil sie ihnen für die Praxis zu umständlich und fremdartig sind. Praetorius wendet das Wort Rhythmus nur im historischen Teil des *Syntagma musicum* an (Wittenberg 1615, I, 186). Noch in Janowkas Lexikon *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* von 1701 sucht man die Begriffe Rhythmus und Metrum vergeblich. Und noch das BrossardD (Paris 1703) versteht darunter nur Ordnungsprinzipien der Sprache, nicht der Musik (vgl. die Art. *Musica Metrica* und *Musica Rhythmica*).

(1) Viele Theoretiker bemühen sich um DEFINITIONEN DES PRINZIPS. Sie erörtern es meist in der Weise, daß sie die erhaltenen antiken Definitionen aufzählen und miteinander vergleichen. Was dabei herauskommt, bleibt IM RAHMEN DER ANTIKEN WORTBEDEUTUNG, verschiebt sie aber gelegentlich, bisweilen so, daß sich EINE ZEITBEDINGTE AUFFASSUNG DES BEGRIFFS andeutet oder darstellt. Nachdem Vossius 1673 die Bedeutung des Begriffs eingeengt hat (III. (3)), wird er nur mehr selten im Sinne eines allg. Ordnungsprinzips bestimmt.

(a) Salinas erörtert den Unterschied zwischen der Definition Platons, Rhythmus sei die Ordnung der Bewegung, und der des Aristoxenos (Salinas schreibt sie Philoxen zu), Rhythmus sei die Ordnung der Zeiten. Er diskutiert damit ein Problem, das schon Augustin aufgegriffen hatte (*De Musica* I, VII, 13). Salinas löst es mit einer Definition des Rhythmus, die die Kategorien der Bewegung, das Langsame und Schnelle, zu denen der Zeit, zum Langen und Kurzen, ins Verhältnis setzt. Demnach meint „MUSICA RHYTHMICA" das VERMÖGEN, DAS LANGSAME UND GESCHWINDE IN DEN BEWEGUNGEN MITTELS DER LÄNGE UND KÜRZE DER ZEIT ZU MESSEN:

De Musica (Salamanca 1577): Haec atque alia multa D. affert August. ex quibus Musicam Rhythmicam, facultatem esse tarditatem et celeritatem in motibus sonorum temporis longitudine et brevitate metientem, illum definire voluisse, manifestè datur agnosci (238).

Salinas behandelt unter dem Titel musica rhythmica, wie Augustin, alle Kategorien des Rhythmus, den Rhythmus im Sinne einer einförmigen Pedesfolge (vgl. unten III. (2) (a)), das Metrum und den Vers.

(b) Mersenne definiert das Prinzip Rhythmus nur beiläufig. Man müsse, schreibt er, der Melodie eine passende Bewegung geben, den von den Griechen so genannten Rhythmus. Er sei ein System, das aus verschiedenen Zeiten zusammengesetzt wird, je nach dem Gegenstand, den man behandelt. Zweierlei fällt an der Definition auf: einmal ihre AUSRICHTUNG AUF DEN BEGRIFF DER BEWEGUNG, auf die zentrale Kategorie der Theorie Mersennes. Mersenne wiederholt zwar eine antike, die aristoxenische Definition des Rhythmus, er schaut aber weniger auf das System der Zeiten als auf das Ereignis, in dem dieses sinnfällig wird, auf die mus. Bewegung. Gegenstand der Rhythmik sind demnach die Bewegungen, ihre Abfolge und ihre Mischung. Und zum andern berücksichtigt die Definition Mersennes aufmerksamer als andere den Effekt des Rhythmus. Die Rhythmik lehrt die Ordnung der rhythmischen Bewegungen im Blick auf ihr Vermögen, innere Bewegungen, Leidenschaften, zu unterhalten, zu vermehren, zu mindern und zu beruhigen:

Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636–37), II: La Rythmopoeie, ou l'Art de faire de beaux mouuemens sur toutes sortes de suiets... consiste à connoistre et à choisir les pieds ou les metres, et les vers qui sont propres pour exprimer les passions, ou les autres choses que l'on se propose, et qui peuuent estre representées par le mouuement (401);
Apres auoir choisi la melodie, il faut y ioindre le mouuement propre, que les Grecs appellent Rythme, lequel est un systeme composé de temps differens, suiuant le sujet que l'on traite. Si ce mouuement doit estre aux dances, il faut obseruer le baisser et le leuer, qu'ils nomment ἄρσις et θέσις, afin d'eleuer le corps en celuy-là, et de l'abaisser en cettuy-cy, ce qu'ils faisoient mesme en chantant, et ce que l'on fait encore aux dances de vilage, où ceux qui dancent chantent ensemble (402);
La Rythmique est un Art qui considere les mouuemens, et qui regle leur suite et leur mélange pour exciter les passions, et pour les entretenir, ou pour les augmenter, diminuer, ou appaiser (374).

(c) Kircher versammelt die wichtigsten antiken Definitionen des Rhythmus und leitet daraus zwei eigene ab, eine weite und eine enge. Die weite definiert den Rhythmus als ein Klanggebilde, das aus langsamen und schnellen Bewegungen ebenmäßig abgemessen ist oder, was das Gleiche

sei, aus verschiedenen Stufen der Betonung und Entspannung zusammengesetzt ist. DER AKZENT, der schon von Descartes im Zusammenhang mit dem Rhythmus erörtert wurde, wird hier wohl ERSTMALS UNMITTELBAR MIT DER DEFINITION DES MUS. RHYTHMUS VERBUNDEN. Daß Akzente gemeint sind, ergibt sich aus dem Kontext. Der Definition des Rhythmus geht ein Kapitel über die Akzente voraus, und das Kapitel, in dem der Rhythmus definiert wird, lautet: *De Rhythmo eiusque accentu* (*Musurgia universalis*, Rom 1650, II, 29). Gemeint ist: Vom Rhythmus und seiner lautlichen Erscheinungsweise. Kircher folgt der antiken Prosodie. Er versteht unter „accentus" den Zeit-, den melodischen und den Betonungsakzent. Der eine ergibt sich aus der unterschiedlichen Länge, der andere aus der unterschiedlichen Höhe, der letzte aus der unterschiedlichen Stärke der Töne. „Länge" und „Kürze", die Elemente aller rhythmischen Bildungen, können sich demnach verschieden artikulieren, nicht nur temporal, sondern auch „innerlich", so „ut syllaba acuta videatur semper longior, quàm gravis" (29), melodisch und „dynamisch". Die enge Definition ist schwer verständlich, unter anderem weil sie scheinbar in sich selbst zurückläuft. Hier meint Rhythmus die Formung und Prägung der Vortragsweise, durch die die Stimme auf die eine oder andere Art gestaltet wird und so den Rhythmus hervorbringt. Der Rhythmus wird damit wohl aus der Sicht der Aufführungspraxis erklärt. Dabei meint die Formulierung „hoc vel illo modo" vielleicht die verschiedenen genera rhythmica und jedenfalls die verschiedenen Möglichkeiten, durch die Rhythmus in Erscheinung treten kann, in langen und kurzen, hohen und tiefen sowie in betonten und unbetonten Tönen:

Kircher, *op. cit.* II: Ut proinde Rhythmus latè sumptus nihil aliud sit, quàm sonus quidam proportionatus ex tardis et velocibus motibus, siue quod idem est ex varijs acuminis et grauitatis gradibus compositus. Strictiùs verò sumptus nihil aliud est, quam conformatio quaedam et veluti character qualitatis vocis, quo vox hoc vel illo modo conformata Rhythmum perficit (30).

Kircher bringt in die Definition des Rhythmus die Freiheiten ein, die die Musik gegenüber der Poesie hat. Sind die poetischen Pedes, die Kircher metrisch nennt, an die Silbenquantität gebunden, so sind die mus., die Kircher harmonisch nennt, davon unabhängig. Sie stellen nur ein den Versen nachgebildetes, angenähertes Bewegungsbild des Rhythmus dar:

In hisce solus primus versus qui debitis suis pedibus constat, poeticus est; reliqui verò duo Musici sunt non seruantes pedum quantitatem, sed Rhythmi tantùm saltus seruant versibus accomodatos (31).

(d) W. C. Printz verzichtet auf gelehrte Definitionen. Er setzt sie voraus. „MUSICA RHYTHMICA" bezeichnet den Teil der Musiktheorie, der die TEMPORALE ORDNUNG ELEMENTARER UND SATZARTIGER EINHEITEN erörtert:

Phrynis oder Satyrischer Componist III (Dresden u. Lpz. 1696): Musica Rhythmica ist der jenige Theil der Music, so da handelt von denen Pedibus Rhythmicis und ihrer Zusammensetzung (100).

Printz macht durch seine Terminologie deutlich, daß die Rhythmik nur die Ordnung sukzessiver Elemente, Töne und Takte, erfaßt, nicht das simultane Verhältnis, das die Stimmen eines polyphonen Satzes untereinander eingehen. Unter dem Titel *Von denen Generibus Modulandi Rhythmicis* (96) erörtert er die temporale Disposition nur derjenigen Musik, die durch die Struktur einer Hauptstimme entschieden wird, die Melodien also, die dem von Printz so genannten „genus monodicum" entsprechen. Die Theorie derjenigen Kompositionen, deren temporale Struktur die Abstimmung aller Parte aufeinander voraussetzt, trennt er davon ab. Er behandelt sie unter dem Titel *De Generibus Polyodicis* (131).

(e) Einer der wenigen Autoren zwischen Vossius und Sulzer, die an der prinzipiellen Bedeutung des Terminus festhalten, ist der Padre G. Martini. Die Definition, die er im Rahmen seiner Musikgesch. gibt, kehrt die ästhetische Qualität des Rhythmus hervor. Das rückt sie in die Nähe der Definition Sulzers. Martini versteht unter Rhythmus das formal determinierte PRINZIP SINNGEMÄSSER SCHÖNHEIT UND ANMUT, das Pendant der Symmetrie, die er „Euritmia" nennt (237). Rhythmus bezeichnet die Anordnung quantitativ bestimmter Teile, die untereinander, in bezug zum Ganzen und zu den Gesetzen des Sinnes ein bestimmtes, angemessenes Verhältnis einhalten, durch das alle Dinge schön und anmutig werden:

Storia della musica II (Bologna 1770): È il Ritmo preso in generale una disposizione di parti quantitative aventi fra di loro, e in ordine al tutto, e alle leggi del senso una certa conveniente proporzione, per cui rendesi bella, e grata ogni cosa (233).

(f) Viele franz. Autoren betrachten das Wort Rhythmus als einen historischen Terminus, als das Wort, mit dem die Alten die Zeit- und Bewegungsordnung bezeichnet haben. Sie umschreiben es deshalb weithin im Imperfekt und verwenden es nur als HISTORISCHE KATEGORIE. Die zeitgenöss. Praxis erörtern sie unter den Stichwörtern „mesure" und „mouvement":

Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie, la peinture et la musique* (Paris [1719] [4]1755): L'art rithmique donnoit des regles pour assujettir à une mesure certaine tous les mouvemens du corps et de la voix, de maniere qu'on pût en battre les tems, et les battre du mouvement convenable et propre au sujet (III, 12);
Les anciens appeloient rithme en musique, ce que nous appellons mesure et mouvement (I, 470);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Rhythme*: Le Rhythme, par rapport aux pieds qui entroient dans la Poésie, se partageoit en trois autres Genres... (416).

(2) DIE VERWENDUNG DES TERMINUS IN SPEZIELLEM, ENGEREM SINNE IST UNEINHEITLICH. Alle Theoretiker, die in den Begriffen der antiken Rhythmik denken, stehen vor der Aufgabe, diese zur herkömmlichen Theorie, zu den Begriffen der Praxis und somit zur zeitgenöss. Musik ins Verhältnis zu setzen. Einerseits ersetzen oder erklären sie dabei Begriffe der gängigen Praxis durch solche der wiederentdeckten antiken Theorie, und andererseits verändern sie die mit den antiken Begriffen verbundenen Vorstellungen im Blick auf die zeitgenöss. Musik. Daß die Terminologie dabei unübersichtlich wird, ist nicht verwunderlich. Klagen darüber führen schon einige der um das Problem bemühten Autoren: Mersenne (*Harm. univ.* II, 375), Vossius (*De poematum cantu* ..., 11) und Scheibe (*Critischer Musikus*, Lpz. 1745, 625ff.). Kaum ein Faktor, kaum ein Moment, der in den Vorstellungsbereich des Rhythmisch-Metrischen gehört, ist nicht irgendwann „Rhythmus" oder „Metrum" genannt worden: die Ordnung der Sprache, der Musik und des Tanzes, die Verfassung der Prosa und der Poesie (das Gedicht, die Zeile, der Versfuß und die Silbenquantitäten), die Verfassung der Musik (die ele-

mentaren Einheiten, die satz- und zeilenartigen Abschnitte, der Takt und die Bewegung) sowie endlich die Figuren des Tanzes.
Sieht man von den individuellen Eigenheiten der verschiedenen Theoretiker und Autoren ab, so kann man doch immerhin erkennen, daß ZWEI VERSTÄNDNISTRADITIONEN einander ablösen, gelegentlich auch nebeneinander einhergehen. Die eine dürfte wohl von Zarlino und Salinas ausgehen. Sie vermittelt im Kern die Definitionen Augustins, also die klass. Unterscheidung von „rhythmus", „metrum" und „versus". Die andere dürfte auf I. Vossius zurückgehen. Vossius engt den Begriff Rhythmus ein und bezeichnet damit vermeintlich wie Varro, in Wahrheit aber wider alle Tradition nur das Prinzip des Zeilen- und Satzbaus. Seitdem nennen viele Theoretiker den Takt oder elementare mus. Formationen, zumal quantitativ bestimmte, Metrum und größere, satzartige Einheiten Rhythmus.

(a) Zarlino, Salinas, Mersenne und ansatzweise auch Kircher verstehen das Wort Rhythmus im engen Sinne WIE DIE ANTIKE THEORIE und definieren es wie diese IM VERGLEICH MIT METRUM UND VERS (vgl. I. (5) (b)). Meist beruft man sich dabei auf Augustin. Demnach bezeichnet Rhythmus eine unbegrenzte oder unregelmäßig gegliederte Folge gleicher oder ähnlicher Pedes.
Zarlino, Salinas und Mersenne wiederholen die antiken Definitionen:

Zarlino, *Ist. harmoniche* (Venedig 1558): Solamente si hauerà da auertire, che il Rhythmo è differente dal Metro et dal Verso in questo; che il Metro & il Verso contengono in se un certo spacio determinato; & il Rhythmo è più uniuersale, & hà li suoi spacij liberi & non determinati; onde è come il Genere: ma il Metro & il Verso sono meno uniuersali, & sono come la Specie: percioche da quello si hà la quantità, o la materia; & da questi la qualità, o la forma. Alcuni altri dicono, che'l Metro & il Verso è ragione con modulatione: & il Rhythmo modulatione senza ragione. Ma sia quello, che si uoglia, questo sia detto à bastanza intorno a tal cosa (88);
Salinas, *De musica* (Salamanca 1558): Primum igitur, quod ex pedum copulatione contexitur, est rhythmus, quem nihil aliud esse diximus, nisi pedum inter se ritè copulatorum in longum sine certo fine prouolutam iuncturam. metrum autem est legitima pedum copulatio certo fine terminata, ad quem cum peruenit, iterum à capite sumit initium. Itaque meritò rhythmum à Latinis numerum appellatum esse diximus, quandoquidem quemadmodum in serie numerorum, nullus finis inuenitur, sed ubi velimus; subsistere possumus: sic etiam rhythmo nullus est certus finis, nisi habere voluerit, qui musicum instrumentum, ut in eo rhythmum exerceat, pulsandum susceperit, quod facilè potest intelligi ex exemplo, quod D. affert August. tertio suae Musicae libro [vgl. Augustin, *De musica* III, cap. 1, ed. Finaert u. Thonnard, 160]... Et ut priùs de rhythmo, quàm de metro et versu, ut doctrinae ordo postulat, aliquid dicamus, sciendum est ex omnibus pedibus, quos ad musicam aptos esse superiùs ostendimus, rhythmum aut perpetuum quendam numerum unico pede constantem saepe repetito, aut ex eo cum alijs sibi amicis copulato, posse contexi: sed ita ut rhythmus ab illo pede, qui principatum in eo teneat, nomen accipiat (267). – Vgl. dazu die Definition des Metrum (286f.) und des Verses (374);
Mersenne, *op. cit.* II: Dans le 3 liure, il [Augustin] distingue le Rythme d'auec le Metre, et le Vers, en ce que le premier signifie un mouuement reglé par les pieds precedens, sans aucune fin determinée, comme lors qu'on fait cent mouuemens ou tel autre nombre que l'on veut, tout de suite, sans discontinuer, par exemple cent ou deux cens mouuemens dactyliques: le second a un certain nombre de pieds, par exemple, 5, ou 6, mais il n'est pas obligé à de certains pieds, ou de certaines cesures en des lieux determinez, comme le troisiesme, qui doit tousjours auoir un certain retour et de certaines syllabes et cesures en des endroits determinez, comme il arriue au Vers Hexametre, qui doit auoir sa cesure au 9 temps, ou apres ses deux premiers pieds, et qui doit estre composé de deux membres qui se respondent tousiours (426).
Im Blick auf die enge Bedeutung des Wortes geht Salinas auf die Etymologie und auf das Verhältnis von Rhythmus und numerus ein. Er kennt die griech. Wurzel, wohl von Marius Victorinus (vgl. I. (5)(d)): „Graecè verò Rhythmus à fluendi dictus est; quòd modulatio rhythmo, velut fluxu quodam ac cursu manare videatur" (236). Die Frage, ob und unter welchen Bedingungen es gerechtfertigt sei, den Rhythmus „numerus" zu nennen, wie das die Römer getan haben, erörtert Salinas ausführlich. Demnach ist der Begriff numerus doppeldeutig. Salinas unterscheidet die universale Wortbedeutung, durch die benannt wird, was immer dem Gesetz des Zählens unterliegt („quicquid ad numerandi rationem pertinet" (5)), von der metaphorischen, die die Kenntnis des gemessenen Singens und das Verfertigen der „pedes" und „metra" meine („...ad modulandi peritiam, et pedes, et metra conficienda pertinet: ut cum numerum Iambicum, aut Trochaicum appellamus" (5f.)). Während die Römer ein einziges Wort, das Wort numerus, in zwei, nur durch Definitionen scheidbaren Bedeutungen gebrauchen, unterscheiden die Griechen das Verschiedenartige durch verschiedene Benennungen: den ersten numerus nennen sie Arithmos, den zweiten Rhythmos („nam priorem illum Arithmon, posteriorem hunc Rhythmon, appellare consueuerunt" (6)). Dabei gilt der Rhythmus als Teil des arithmos. Salinas schreibt, auf Aristoteles verweisend (vgl. I. (3) (a)), „Rhythmum numeri, id est, ἀριθμοῦ, partem esse significauit" (235). Gemeinsam haben der numerus als Arithmos und der numerus als Rhythmos den Charakter einer unbegrenzten Folge. „...ut duplicata saltem numerum Arithmeticum unitas facit, qui à duobus orsus, quousque libuerit, progredi potest, et ubicunque volueris, subsistere: ita hunc Musicum duobus saltem temporibus, motionibusve inter se collatis constitui certum est, et inde coeptum, eò usque produci posse, quò aures tulerint: ac rursum ubicunque eisdem visum fuerits subsistere..." (236).

Salinas nennt in Anwendung dieser Terminologie eine einförmige unbegrenzte Schlagfolge Rhythmus. Hier werde, schreibt er (283), gleichmäßig, „pari semper digitorum percussione" fortgeschritten, bis sich das „genus rhythmicum" ändere, ein Ereignis, das die Theorie μεταβολή, die Praxis „proportio" nenne. Den Ereignischarakter der Vokalpolyphonie und der zeitgenöss. Instrumentalmusik nennt Salinas ebenfalls rhythmisch, merkt aber an, daß die Vokalpolyphonie darüber hinaus dort Metren auszubilden imstande sei, wo sie eine zeilenartige Einheit ein- oder zweimal wiederhole:

op. cit.: Ex his igitur pedibus fit musicus rhythmus sine ullo articulatae vocis aut syllabarum usu: nam tempora non solùm syllabas et dictiones, sed omnes planè sonos ac motus metiuntur, et quamuis in omni modulatione rhythmum esse necesse sit, potest tamen non metrum etiam aut versum inueniri, ut in his, quae in Organis percipiuntur, in quibus nulla metrorum aut versuum apparere vestigia sentimus, nullus enim finiendi modus praefixus est illis, neque certus pedum numerus constitutus, nisi dum cantilenam aliquam barbaram aut Latinam, tam sacram quàm profanam aliquo metri aut versus numero constantem, nec semel tantùm, sed bis ac ter et pluries etiam repetunt: tunc enim non solùm rhythmos, sed metra quoque modulantur, his modulationibus similes sunt symphonetarum cantiones, tum sacrae, tum profanae, quas Missas, aut Moteta vulgò ac Madrigalia vocant: in quibus legitima pedum iunctura absque certo pedum numero, ultra quem procedi non possit, inuenitur... Quam ob rem tota ea musicae pars, quae multiformis est, et quoniam diuersis figuris diuersas sonorum moras significantibus progreditur, ab Italis cantus figuratus nominatur, ad rhythmum iure pertinere censetur... (283).

Auch Mersenne bezieht die enge Bedeutung des Wortes Rhythmus auf die zeitgenöss. Musik. So nennt er einförmig fortlaufende und unregelmäßig gegliederte Bewegungen Rhythmen, ein „air" auf dem Tambour oder einförmige Psalmgesänge (*op. cit.* II, 90 f.). Tänze nennt er Metren, weil sie an bestimmte Maße sowie an bestimmte und abgezählte Füße gebunden sind (164). Im übrigen glaubt Mersenne, rhythmische Bewegungen nicht besser belegen zu können als durch franz. „vers mesurez" (404).

Einige Autoren, so Salinas (*op. cit.* 239 f.) und Mersenne (*op. cit.* II, 415), verweisen auf die antike Unterscheidung des Musikers (Rhythmikers) vom Metriker, um den freien Umgang der zeitgenöss. Komponisten mit den Regeln der Rhythmik zu legitimieren (vgl. dazu I. (5) (d)).

(b) Gelegentlich wird DAS ADJEKTIV „RHYTHMISCH" verwendet, um DIE BINDUNG DER KATEGORIEN AN DEN ZENTRALEN TERMINUS DER DISZIPLIN zu verdeutlichen. Das ist besonders dann notwendig und sinnvoll, wenn ein solcher Begriff sowohl der antiken Theorie als auch der zeitgenöss. Praxis angehört. Das gilt für den Terminus tempus, der in der antiken Theorie den *χρόνος πρῶτος* und in der modernen eine Mensur, die der Brevis, meint. Salinas stützt allerdings seine Definition des „tempus rhythmicum" nicht nur auf antike Autoren, auf Martianus Capella und Aristides Quintilianus, sondern auch auf die tempus-Definition des Franco von Köln, auf die eines mittelalterlichen Theoretikers. Er vermerkt eigens, daß das „TEMPUS RHYTHMICUM" nichts mit dem „tempus" der Praxis zu tun hat und deshalb auch nicht auf die Figur der Brevis bezogen werden darf. Im System der gegenwärtig geltenden Praxis entspreche ihr vielmehr die Minima; die kleinste Taktmensur sei deshalb die Semibrevis (*De musica*, 241 f.).

Mersenne und Printz betonen die rhythmische Qualität der elementaren Einheiten, indem sie den Pes rhythmisch nennen: „PES RHYTHMICUS" bezeichnet die ELEMENTARE EINHEIT DER MUSIK:

Mersenne, *Harm. univ.* II: Or en quelque maniere que l'on prenne les vers, les Musiciens peuuent faire leur profit de toutes sortes de mouuemens ou de pieds rythmiques, dont nous auons parlé iusques à present: surquoy il est bon de remarquer que les Compositeurs de Branles et de Balets, et les Maistres de la Dance peuuent appeller chaque pied rythmique un pas, et par consequent les vers qui ont 3. 4. 5. ou 6. pieds seront semblables aux Dances composées de 3. 4. 5. ou 6. pas... de sorte que chaque espece de vers representera chaque espece de dance, et que l'on pourra faire des Balets entiers en usant des pas et des mouuemens de toutes especes de metres dont nous auons parlé, en faueur desquels ie donneray apres l'exemple des principales sortes de metres ou mouuemens Rythmiques, afin que les Compositeurs en puissent user pour rendre leurs Chants pathetiques, et qu'ils entendent la maniere dont les Grecs et les Latins se sont seruis des mouuemens, soit pour chanter ou pour dancer, et qu'ils ne leur cedent en nulle chose (394).

Printz zieht gleichsam die praktischen Konsequenzen aus der Rhythmus-Definition Kirchers. Er schaut nicht allein auf die äußerliche Quantität, sondern auch, ja vor allem auf die innerliche Quantität der Töne, auf ihren Ort im Gefüge des Taktes: „Pes Rhythmicus ist eine Zusammenfügung etlicher Sonorum in Ansehung ihrer innerlichen Quantität" (*Phrynis oder Satyrischer Componist* III, Dresden u. Lpz. 1696, 100). Ganz offen ist, im Gegensatz zur antiken Rhythmik, das Verhältnis von Pes und Takt.

(c) J. Mattheson nennt, wie einige antike Autoren (vgl. I. (3) (b) u. (6)), aber doch wohl unabhängig von ihnen, den KLANGFUSS „RHYTHMUS". Er klassifiziert ihn in Analogie zur Prosodie und definiert ihn, ziemlich oberflächlich, als numerus, als Zahl, Maß und Anzahl der Klänge:

Der vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Was ein Rhythmus sey, solches lehret uns die Prosodie, oder diejenige Anweisung in der Sprach-Kunst, mittelst welcher festgesetzet wird, wie man die Accente recht anbringen, und lang oder kurtz aussprechen soll. Die Bedeutung aber des Worts Rhythmus ist nichts anders als eine Zahl, nehmlich, eine gewisse Abmessung oder Abzehlung, dort der Sylben, hier der Klänge, nicht nur in Betracht ihrer Vielheit; sondern auch in Ansehung ihrer Kürtze und Länge (160).

Die Theorie der „Rhythmi" nennt Mattheson Rhythmopoeie.

(d) Salinas setzt die „genera rhythmica" ins Verhältnis zu einem „gradus" der Mensuraltheorie: er identifiziert sie mit den Erscheinungsweisen des „tempus". Demnach entspreche die „proportio equale" dem „tempus imperfectum", die „proportio duplex" dem „tempus perfectum" (*De musica*, 243 f.).

Mersenne setzt ebenso die „genera rhythmica" mit den modernen Taktarten, den „mesures", ineins (*Harm. univ.* II, 324). Von den antiken Genera, schreibt er, seien nur noch zwei in Gebrauch, die gleiche und die iambische Bewegung, der gerade und der ungerade Takt (402).

Mattheson bringt TAKT UND BEWEGUNG erstmals unmittelbar MIT DEM WORT RHYTHMUS IN ZUSAMMENHANG. Er nennt DEN TEIL SEINER THEORIE „RHYTHMIC", DER ZEIT UND BEWEGUNG einer Melodie ORDNET. Mattheson versteht unter Zeit den Takt, das Zeitmaß (mesure) und unter Bewegung das Tempo (mouvement). Indem die Klangfüße, die „Rhythmi", einer Zeit- und Bewegungsordnung unterstellt werden, gehen sie ein „wohlgefälliges" Verhältnis miteinander ein. Die „Rhythmic" ist somit die Kraft, die zwischen den Klangfüßen vermittelt, indem sie diese auf ein einheitliches Bewegungsmaß bezieht:

op. cit.: Die Rhythmic ist demnach eine Abmessung und ordentliche Einrichtung der Zeit und Bewegung in der melodischen Wissenschafft, wie langsam oder geschwind solche seyn soll; da hingegen die Rhythmopoeie nur die Länge und Kürtze der Klänge untersuchet. Mit einem Worte, es ist der Tact, nach gemeiner Redens-Art, welche vom Sinne des Gefühls (a tactu) ihren Ursprung nimmt (171).

Die Zweiteilung der Lehre in die Rhythmopoeie und die Rhythmik drückt die neuzeitliche Spannung zwischen elementarer Einheit und Taktbewegung aus.

(3) (a) Bedeutend und einflußreich ist das Buch *De poematum cantu et viribus rythmi*, Oxford 1673, von I. Vossius. Es markiert eine tiefe Zäsur in der Geschichte des Interesses, dessen sich die antike Rhythmik seit dem 16. Jh. in der Musiktheorie erfreut. Es setzt der älteren, namentlich an Augustin orientierten Terminologie ein Ende. Vossius' Buch wird von allen namhaften Theoretikern des 18. Jh. gelesen, von Mattheson, Scheibe, Riepel, Martini und Rousseau. Sulzer und Forkel übersetzen es ins Deutsche, der eine ganz, der andere teilweise. Vossius vermittelt dem 18. Jh. die Prinzipien der antiken Rhythmik, allerdings in eigenwilliger Absicht und eigentümlicher Terminologie. Er ist davon überzeugt, daß die antike Rhythmik den mensuralen und nachmensuralen Praktiken überlegen ist. Sein Werk versucht, den Normen der antiken Rhythmik, die

in der Spätantike, vor allem durch das Christentum verabschiedet worden seien, wieder Geltung zu verschaffen. Dementsprechend bemüht sich Vossius, den ursprünglichen, antiken Sinn der Termini „metrum", „pes" und „rythmus", ihre „tota ratio" (11) zu entdecken; ein schwieriges Geschäft, weil diese vielfach falsch gebraucht worden seien: „cum saepe etiam apud probatissimos scriptores pes, metrum & rythmus, idem prorsus sint, alii vero non ea, qua debeant, ratione distinguant" (11). Vossius führt die Konfusion auf den uneinheitlichen und irrigen Gebrauch des Wortes „metrum" zurück. Er meint, sein ganzer Sinn drehe sich um die Quantität und das Maß der Silben. So wundert es nicht, daß er sich an der ganzen älteren Literatur stößt. Er rügt, daß das Wort von vielen auf die Beschaffenheit der Pedes und des ganzen Gesanges bezogen worden sei, auf Dinge, die allein den Rhythmus beträfen. Die meisten Griechen, meint er, seien sich darin einig, daß „rythmus" die Basis oder den Gang des Gesanges bezeichne. Besser noch aber scheine es ihm, wenn damit das System oder die Vereinigung der Pedes gemeint sei, deren Zeiten eine bestimmte Beziehung oder Proportion untereinander eingehen. Wo diese angemessen ist, heiße der Gesang eurhythmisch, wo nicht, arrhythmisch.

Vossius hält demnach drei Begriffe auseinander, die Begriffe „metrum", „rythmus" und „pes". Den ersten engt er auf das Silbenmaß ein. Der zweite bezeichnet das GESETZ, DAS DIE VERBINDUNG DER PEDES ZU SINNGEMÄSSEN POETISCHEN UND MUSIKALISCHEN FORMATIONEN REGELT. Den dritten definiert Vossius nicht eigens, vermutlich weil seine Bedeutung nicht strittig ist:

op. cit.: Quod vocabulum attinet, de eo non eadem omnes sentiunt, cum saepe etiam apud probatissimos scriptores pes, metrum, et rythmus, idem prorsus sint; alii vero non ea, qua debeant, ratione distinguant. Longum foret singulorum explicare sententias, cum nec Grammatici, nec Musici, nec Philosophi, aut Rhetores satis sibi constent, et non discrepantia tantum, sed et saepe contraria prodant. Haec vocabulorum confusio nata, nisi fallor, ex diversa acceptione metri; cujus tota ratio cum versetur solum circa quantitatem et mensuram syllabarum, à multis tamen latiori significatu refertur ad pedum totiusque carminis qualitatem, dum nempe perperam metro tribuunt id quod soli convenit rythmo. In eo enim consentiunt fere inter se antiquiores plerique Graeci, rythmum esse basin, seu incessum carminis. Melius itaque quam caeteri mihi definivisse videntur illi qui dicunt rythmum esse systema seu collectionem pedum, quorum tempora aliquam ad se invicem habeant rationem seu proportionem. Quod si illa proportio apta sit, jam carmen seu cantus dicitur εὔρυθμον, sin contra, ἄρρυθμον (11).

Vossius gründet seine Terminologie auf einen Satz von Varro: „Varro metrum, seu pedes, materiam carminum, rythmum vero regulam vocat" (14). Woher Vossius diese Wendung hat, ist ungewiß. Vielleicht hat er den oben mitgeteilten, von Diomedes tradierten Satz mißverstanden (vgl. oben I. (5) (b)), möglicherweise unter dem Eindruck des Kommentars, den J.C. Scaliger dazu geschrieben hat. Dieser lautet:

J.C. Scaliger, *Poetices libri septem* (Lyon 1561): Metron enim siue mensura laxior est: quippe est quantitatis in materia. Rhythmus autem compositior et astrictior: nempe qualitatis in dispositione. Translatis enim verbis, mensura versus non mutata, Rhythmus mutabitur. Itaque nobis Latinè Rhythmum concinnitatem appellare cum venia liceat: quam non a Cinno, ut vulgo omnes utuntur, sed à concinendo. Quare quemadmodum Varro audiendus sit, perspiciendum est: qui μέτρον et ῥυθμόν hoc distare scripsit: quo regulam et materiam. Neutrum enim materia est, sed in materia. et μέτρον quidem regula est, ῥυθμός autem etiam modus regulae (56).

Der Traktat von Vossius ist eine Streitschrift. Profil erhalten die antiken Kategorien im Vergleich mit den modernen akzentuierenden Pronuntiationsusancen. Der wahre, der antike Rhythmus ist an das Metrum gebunden, an ein unveränderliches Maß, die moderne Musik nicht. Sie verwendet Akzente und viele verschiedene Maße, von der Maxima bis zur Semifusa (128). Alle, meint Vossius, seien sich darin einig, daß gegenwärtig das wahre und natürliche Maß vernachlässigt werde, viele aber meinten, dieser Mangel könne bequem durch die Beobachtung der Akzente ausgeglichen werden (29). Vossius erblickt in dieser Meinung den Grundirrtum der Modernen. Denn ohne Metrum, ohne ein konstantes Maß, gebe es weder Pedes noch Rhythmus. Das äußerliche Kennzeichen des verkommenen modernen poetischen Rhythmus, den Reim, nennt Vossius Pseudorhythmus (29).

Vossius wiederholt große Teile der antiken Rhythmopoeia, so etwa die Lehre von der Kompatibilität der Pedes (11ff.), aber nicht auf die Mechanik des Rhythmus ist seine Schrift letztlich ausgerichtet, sondern auf seine Wirkung. Zum Begriff eines Pes oder eines Rhythmus gehört der Effekt, den er hervorruft oder hervorrufen soll: „Tot enim licet sint numero, nullus [pes] tamen est qui peculiarem vim et facultatem in movendis et sedandis affectibus non possideat" (8). Damit der modernen Musik die wunderbare Kraft der antiken zuwachse, verlangt Vossius die Restitution der antiken Rhythmik.

(b) W.C. Printz nennt, wohl unabhängig von Vossius, das MASS, DAS DIE ZUSAMMENSETZUNG DER PEDES ZU GRÖSSEREN EREIGNISSEN BESTIMMT, „NUMERUS SECTIONALIS". Der Begriff numerus reflektiert hier auf die Zahl der „tempora", die einen Abschnitt bilden, das heißt: er reflektiert auf die Zahl der Takte, nicht auf die der Pedes: „Die Zahl der Temporum ieglicher Sectionum, oder Caesuren wird Numerus Sectionalis genennet" (*Phrynis oder Satyrischer Componist* III, Dresden u. Lpz. 1696, 111).

In gleichem Sinne verwendet J.H. Buttstett den Terminus (*Ut, mi, sol, re, fa, la*, Erfurt 1716, 88f.). Buttstett verbindet die Idee einer regelmäßigen Satzordnung zugleich mit dem Wort Rhythmus: etwas „rhythmice" setzen, heißt den „numerus sectionalis" festhalten (ibid.). Damit knüpft Buttstett vielleicht an den Wortgebrauch von Vossius an. Mattheson setzt in einem kritischen Rückblick auf Printz und Buttstett die Begriffe „numerus sectionalis" und „Rhythmus" gleich, macht sich aber keinen davon zu eigen. Er nennt die Ordnung der Pedes in größeren Zusammenhängen „progressio arithmetica" und „progressio geometrica". Die eine schaut auf die kunstgerechte Abwechslung und Wiederholung der Klangfüße, die andere auf die Abmessung der höheren Einheiten (*Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hbg 1713, 193; *Das Beschützte Orchestre*, Hbg 1717, 230f.; *Der vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 146f., 150, 209f. u. 224f.).

(c) Nah an der Terminologie von Vossius bleibt J.G. Walther. Er umschreibt Rhythmus als die mus. Zahl, die in einem bestimmten Zeitraum gleich bleibt: „numerum musicum certo temporum spatio constantem" (*Mus. Lexicon*, Lpz. 1732, Art. *Rhythmus*). Er erklärt den Begriff als ein fortgesetztes Metrum. Ob Metrum hier den Takt meint wie andernorts (Art. *Metrum*) oder auf den antiken, von Vossius außer Kurs gesetzten Begriff anspielt, ist unklar. Der Terminus Rhythmus hat es jedenfalls mit dem GLEICHMASS SATZARTIGER EINHEITEN zu tun. Dem entspricht auch das Beispiel, das Walther einrückt; dreimal wird der gleiche Satz wiederholt.

J. A. Scheibe kritisiert Matthesons Gebrauch der Wörter Rhythmus und Metrum. Er beruft sich dabei auf I. Vossius. Ihm folgend und ihn zugleich mißverstehend, nennt er die Ordnung elementarer Einheiten Metrum, ohne diese an eine konstante Maßeinheit zu binden: „Das Metrum ordnet also nur die einzelnen Glieder, oder Klangfüße in der Musik: so wie es in den Gedichten die Füße des Sylbenmaaßes enthält" (*Der critische Musikus*, Lpz. 1745, 626). Rhythmus bezeichnet dagegen DIE VERBINDUNG DER KLANGFÜSSE ZU EBENMÄSSIG ABGEMESSENEN ZEILEN:

op. cit.: Die Beschaffenheit der Klangfüsse geht eigentlich das Metrum an, aber die Zusammensetzung derselben und ihre Proportion in verschiedenen poetischen Zeilen oder Melodien, die auf einander folgen, gehöret dem Rhythmo (627).

Rhythmus schließt den „ordentlichen Fortgang der Takte" mit ein, ja wird beiläufig damit gleichgesetzt (624). Eine Melodie hat Rhythmus, wenn sie ein gewisses Maß (775), eine wohlabgemessene Gleichheit (776) und Proportion (626f.) einhält. Dazu gehört, daß eine einmal angenommene Abmessung, bestehe sie aus einer geraden oder ungeraden Zahl von Takten, festgehalten wird. Bevor sich Scheibe auf die beschriebene Sprachregelung festlegt, unterscheidet er die Termini nicht so bestimmt. Gelegentlich verbindet er Rhythmus und Metrum zu einem Begriffspaar, das irgendwie Anzahl und Einteilung der Takte bezeichnet:

op. cit.: Der französische Styl, oder vielmehr die französische Musikart ist durchaus lebhaft und munter... Auch die Mittelstimmen führen oft einen ziemlichen Gesang bey sich, und alles ist in eine abgemessene Anzahl und Eintheilung der Takte sehr klüglich eingeschränkt: daß also der Rhythmus und das Metrum allemal auf das deutlichste ins Gehör fallen (146).

Fr. W. Marpurg übernimmt Scheibes Wortgebrauch. Er nennt die innere Ordnung der Klang- und Silbenfüße „Metrum"; die Ordnung der Takte und ihren zahlhaft bestimmten Zusammenhang Rhythmus:

Handbuch bey d. Gb. u. d. Compos. (Bln 1755): Man vermenget insgemein die beyden Kunstwörter Rhytmus und Metrum. Nach der sichersten Meinung aber hat der Rhytmus es mit der Ordnung der Tacte, das Metrum aber mit der Ordnung der Klangfüße zu tun (221);
Wir beschreiben also den Rhytmus durch den ähnlichen Verhalt, den die, durch die verschiednen Cäsuren entstandne Sectionen oder Absätze eines Stücks, in Ansehung der Anzahl der Tacte unter sich haben. Ein solcher Rhytmus wird sonsten auch die Zahlmaasse, numerus sectionalis, ingleichen der geometrische Verhalt einer Composition, genennet (ibid.);
Das Metrum beschreiben wir durch den ähnlichen Verhalt, den die verschiednen Sectionen eines Stücks, in Ansehung der Klangfüße, d.i. in Ansehung der Anzahl, der Figur und der Bewegung der Noten, unter sich haben. Ein solches Metrum heißet sonst Klangmaasse, oder der arithmetische Verhalt einer Composition (222).
Anleitung z. Singcompos. (Bln 1758): Der Rhytmus ist eine gewisse Anzahl von Sylbenfüßen, die in einem Othem gesungen werden können, und also in dem Raum einer Cäsur enthalten sind. Das Metrum besteht in der prosodischen Beschaffenheit der Sylbenfüße, die ein Rhytmus enthält. Das Metrum verhält sich also gegen den Rhytmus, überhaupt gesprochen, wie ein Theil gegen sein Ganzes (51).

Padre G. Martini wiederholt die Definitionen von Vossius, obwohl er andererseits den weiten antiken Begriff des Rhythmus kennt (III. (1) (e)):

Storia della musica II (Bologna 1770): Il Metro, che consiste nel numero, e nella lunghezza o brevità delle sillabe, la varia collocazione e disposizione delle quali è ciò, che constituisce il Ritmo, talchè, come dice Suida, il Metro è la regola delle sillabe, che compongono i Piedi, e il Ritmo è il modo con cui vengono disposte le sillabe, e i piedi, de'quali si formano i Versi (231f.).

J. N. Forkel nennt die kunstgerechte Anordnung der elementaren Einheiten der Tonfüße „metrischen Verhalt" (Mattheson nannte ihn „arithmetischen Verhalt") und die ebenmäßige Abmessung der satzartigen Einheiten „rhythmisches Verhältnis" (Mattheson nannte es „geometrischen Verhalt"):

Über d. Theorie d. Musik (Göttingen 1777): Hat ein Stück in seinen einzelnen Gliedern einen guten metrischen Verhalt, das heißt: liegt Ähnlichkeit der Tonfüße darinnen, so ist es symmetrisch schön; und hat es rhythmisches Verhältnis, oder Ähnlichkeit in der Größe der Sectionalzeilen, so ist es eurhythmisch schön (22).

Noch im 19. Jh. ist der von Vossius aufgebrachte Wortgebrauch nachweisbar (vgl. IV. (5)).

(d) Unter „MUSICA RHYTHMICA" versteht Walther EINE MUSIK, DEREN KLANGFÜSSE KUNSTGERECHT ANGEORDNET SIND, die, mit Mattheson zu sprechen, „arithmetischen Verhalt" hat:

Mus. Lexicon: Musica Rhythmica... ist, wenn eine Piéce in gewissen Tacten so und so viel von dieser und jener Geltung, Noten auf verschiedene Art disponirt hat, und eben solche Art im Fortgehen hie und da, der Disposition nach unverändert, obschon dem Tone nach verändert, wiederum anbringet (434).

(e) Manchmal nennt Scheibe die ZÄSUR, den „Durchschnitt der Takte", „Rhythmus", vermutlich weil sich im Gleichmaß, in dem die Zäsuren aufeinander folgen, der Rhythmus der Sätze am deutlichsten versinnlicht:

Critischer Musikus: So sollen auch die letzten Theile, oder der Rhythmus einer Melodie an keinem andern Orte, als auf der Anfangsnote des Niederschlages oder des Aufschlages, stehen; weil daselbst gleichsam der letzte Fuß einer musikalischen Abmessung der Noten, oder der musikalischen Scansion ohne Ausnahme eintreten muß. Und da dieses das eigentliche Kennzeichen ist, ob der Componiste verstanden hat, was der Rhythmus ist: so ist daraus zu urtheilen, daß man dieser Regel so wohl in allen Instrumental- als Vocalmelodien folgen soll, wo anders die Melodien einen gehörigen Zusammenhang haben sollen (352f.);
Diese Untersuchung und Erläuterung des Durchschnittes der Takte ist aber um so viel wichtiger, weil daraus der eigentliche Rhythmus in der Musik zu erklären, und zu erkennen ist; ob schon sehr oft mehr als ein Takt, zumal in kleinern Taktarten, zu einer Melodie erfordert wird, die des Rhythmus und der Cäsur fähig ist (354).

(4) Musiktheoretiker, die die formale Ordnung der POESIE behandeln, bezeichnen ihre Ereigniseinheiten im allg. NICHT ANDERS ALS DIE ENTSPRECHENDEN FORMATIONEN DER MUSIK. Das entspricht der antiken Theorie, an der man sich orientiert. Einen besonderen Aspekt des Problems erörtert Salinas. Er stößt sich an der Gewohnheit, moderne vulgärsprachliche Gedichte Rhythmen zu nennen, weil er den Begriff Rhythmus mit der Vorstellung bestimmter Silbenquantitäten verbindet. Diese beobachtet die moderne ital. Poesie – Salinas verweist auf Dante und Petrarca – nicht mehr. Man zählt die Silben, man mißt sie nicht, und man versteht andererseits unter „rhythmus" den Reim („concentus in fine distinctionum"), eine Auffassung, die weit vom wahren Begriff des Rhythmus entfernt sei. Salinas spricht der modernen Poesie rhythmische Qualität zwar nicht ganz ab, aber er nennt ihre Produkte

im Blick auf ihre Zeilenordnung lieber „metra" als „rhythmi":

De musica: Veruntamen hos omnes vicinitate nominis arbitror esse deceptos, quoniam apud Italos omnia poëmata, quae non oratione soluta, sed aliquo metri genere composita sunt, rhythmi vocantur; nec nos ea rhythmos esse negamus, sed metra etiam esse dicimus, in quibus etsi quantitas syllabarum neglecta sit, certa tamen temporum dimensio custoditur, quae facit, vt cantui melodico, quemadmodum vulgares cantilene, conuenienter accommodari valeant, neque musica, vt in huius libri initio dictum est, syllabarum breuitatem aut longitudinem respicit, quod ad Grammaticam pertinere diximus: sed omnis vis eius in hoc sita est, vt cuilibet proposito numero debita tempora reddantur. Verum de his, cum de metris agemus, diffusior habebitur sermo: nunc reliqua, quae ad rhythmi musici considerationem attinent, paucis, vt promisimus, absoluamus (282).

Nur Mattheson setzt die Zeitordnung der Poesie terminologisch von der Musik ab. Sie ist Gegenstand der Metrik. Grundsätzlich ordnet Mattheson die Metrik der Rhythmik unter, weil er die Musik für älter als die Poesie hält. In seiner Theorie ist Metrum eine Kategorie der Poetik (*Der vollkommene Capellmeister*, 196).

Lit.: D.P. Walker, Der mus. Humanismus im 16. u. frühen 17. Jh., Kassel u. Basel 1949; G. Kähler, Studien z. Entstehung d. Formenlehre i. d. Musiktheorie d. 18. u. 19. Jh. (v. W.C. Printz bis A.B. Marx), Diss. Heidelberg 1958, maschr.; E. Apfel u. C. Dahlhaus, Studien z. Theorie u. Gesch. d. mus. Rhythmik u. Metrik (Musikwiss. Schriften I), 2 Bde, München 1974; W. Seidel, Über Rhythmustheorien d. Neuzeit (Neue Heidelberger Studien z. Mw. VII), Bern u. München 1975.

IV. J.G. Sulzers Artikel über den *Rhythmus* (*Allg. Theorie d. Schönen Künste*, Lpz. [1771–74] [2]1794, IV, 90ff.) leitet eine Neue Epoche der Rhythmik ein. Die neue Rhythmik sucht in der 2. Hälfte d. 18. Jh. noch zögernd und nebenbei, im 19. Jh. entschieden und hauptsächlich eine Antwort auf die Frage, in welchem Verhältnis die ungemessene Zeitlichkeit des leidenschaftlich bewegten Tönens zu den numeralen Ordnungsprinzipien im Bereich dessen, was den Sinnen unmittelbar zugänglich ist, steht oder stehen soll. Sie forscht somit nach der Eigenart des mus., von der Sprache unabhängig gedachten Rhythmus. Besonders in der letzten Phase ihrer Geschichte nennt man die Disziplin deshalb mit Absicht und Nachdruck „*musikalische Rhythmik und Metrik*" (H. Riemann 1903). Die Kategorien der antiken Rhythmik werden grundsätzlich verabschiedet, weil man ihnen nur die Erfassung sprachlicher, vor allem poetischer, nicht aber mus. Formationen zutraut. Man sucht neue Kategorien, die nicht nur der formalen, numeral faßlichen, sondern ebenso der materialen, fluktual sich entfaltenden Komponente mus. Ereignisse gerecht werden: der eigentümlichen Zeitlichkeit also des mus. Stoffes, des Tons, der Melodie und der Harmonie. Je höher ihr Einfluß auf die Theorie der mus. Bewegungsordnung ist, um so höher schätzt man ihre mus. Qualität ein.

Sulzer war sich der Neuigkeit seines Entwurfes sehr wohl bewußt. Er lege, schreibt er, eine Untersuchung vor, wie sie bisher „von keinem Kunstrichter unternommen worden" (91). Er definiert darin zwar, der Konzeption der allg. Kunsttheorie entsprechend, den Rhythmus so, daß er alle Künste, die sich in der Zeit ereignen, betreffen mag. Aber er legt die Erörterung so an, daß im Kern eine Theorie des mus. Rhythmus herauskommt, die die Musiktheoretiker denn auch sofort übernommen haben. Erst Riemann hat die von ihm so genannte „Akzenttheorie" grundsätzlich in Frage gestellt (H. Riemann, *Mus. Dynamik u. Agogik* Hbg u. St. Petersburg 1884, Reg.). Auch J.-J. de Momigny, der zu den ersten zählt, die die Dynamik des Tönens als Prinzip der Rhythmik anerkennen, wendet sich von der antiken Rhythmik ab. Es sei unnütz, meint er, die Phantasie über die griech. Rhythmen zu erhitzen, besonders in bezug auf das, was sie für die Musik leisten könnten. (A. Palm, *J.-J. de Momigny. Leben u. Werk*, Köln 1969, 154). A.B. Marx führt den Gedanken gleichsam weiter. In früheren Zeiten, schreibt er, habe die Musik ihre Rhythmik nicht selbständig ausgebildet, sondern sich vielmehr der Poesie angeschlossen. Das heißt hier wohl: vor der Formulierung der Akzenttheorie, die Marx übernimmt und im Sinne seiner durch Goethe geprägten, organischen Kunstauffassung abwandelt, ist die Musiktheorie zu einer Theorie des mus. Rhythmus nicht gelangt, sondern hat von der des poetischen gezehrt (*Allg. Musiklehre*, Lpz. [1839] [10]1884, 81 A.). Riemann sieht dies nicht anders, wendet sich aber zugleich gegen die Vertreter der antiken Rhythmik und der neuen Akzenttheorie, namentlich gegen R. Westphal und M. Hauptmann. Er bezeichnet es als das Erbübel der Disziplin, daß es im Altertum und im Mittelalter eine Theorie des „musikalischen Rhythmus" nicht gegeben habe. Diesem Übel lastet er es an, daß man noch im 19. Jh. die Probleme des mus. Rhythmus mit Kategorien der poetischen Metrik zu lösen versucht habe, durch den Akzent, durch Versarten und Versmaße (*System d. mus. Rhythmik u. Metrik*, Lpz. 1903, IIIf.). Und ähnlich hat sich H. Schenker über den Nutzen antiker Kategorien für die Theorie des mus. Rhythmus geäußert (*Neue mus. Theorien u. Phantasien* III: *Der freie Satz*, Wien [1935] [2]1956, 195).

Terminologisch stellt sich die Emanzipation des mus. vom poetischen Rhythmus verschieden dar. Sulzer subsumiert dem Begriff Rhythmus die Zeitordnung aller Künste und erörtert ihre Besonderheiten in eigenen Art., etwa in den Art. *Takt, Versmaß* und *Schritt.* E. Krüger (*System d. Tonkunst*, Lpz. 1866, 44) verfährt ähnlich; er nennt „Rhythmus" das allg. Kunstprinzip und setzt die bes. Ausformungen, die es in der Poesie und der Musik annimmt, terminologisch davon ab. Den poetischen Rhythmus erörtert er in den Termini „Metrum" und „Vers", den mus. in den Termini „Mensur", „Tempo" und „Takt". Manche nennen die Zeitordnung der Musik „Rhythmus" und die der Poesie „Metrum", ohne sich im übrigen strikt an diese Sprachregelung zu binden (das tun etwa Hegel, Fétis und Husmann). M. Hauptmann, der den Terminus „Metrum" zum Leitbegriff seiner Theorie der mus.-poetischen Zeitordnung bestimmt hat, unterscheidet bisweilen das „Sprach-" vom „musikalischen Metrum" (*Die Natur d. Harmonik u. Metrik*, Lpz. 1853, 334). In analoger Weise unterscheidet Riemann den „poetischen" vom „musikalischen Rhythmus":

E. Krüger, *op. cit.*: Man unterscheidet wohl Rhythmus Metrum Mensur und Tact, so daß Rhythmus der allgemeine, daher vieldeutige Begriff sei, alle Wohlbewegung maaßvoller Schönheit zu benennen, Metrum die Wortmessung im Verse, Mensur die ältere musicalische Gleichwägung der Tonmassen – zuweilen auch das Tempo (vgl. Haßler, Vorrede zu s. Kirchengesang 1608), Tact die seit bald 200 Jahren übliche Gliederung in gleichmäßig mensurirten Melodie-Gruppen. Uns berührt diese Unterscheidung nicht wesentlich: die Mannigfalt des Rhythmus tritt bei den einzelnen Kunstformen hervor... (44);

G.W.Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818): Insofern nun die Musik begleitend wird, tritt ihr Rhythmus mit dem der

Poesie in ein wesentliches Verhältnis. Im allgemeinsten will ich hierüber nur die Bemerkung machen, daß die Akzente des Taktes nicht denen des Metrums direkt widersprechen müssen (*Werke* XV, hg. v. Moldenhauer u. Michel, Ffm 1970, 169);

Fr.-J. Fétis, *Traité élémentaire de musique* (Brüssel 1831/32): La création du rhythme propre de la musique est dû à l'absence du mètre dans la poésie des langues vivantes particulièrement dans la poésie française (115);

H. Husmann, *Einführung in d. Musikwiss.* (Heidelberg 1958): ‚Rhythmus' ist also die Zeitmessung der Musik, ‚Metrum' die der Sprache (153).

Eine bes. Stellung in der Rhythmik des 19. u. 20. Jh. nehmen die Theorien ein, die an der Tradition der Disziplin festhalten und nach wie vor auch den mus. Rhythmus aus der antiken Rhythmik heraus entwickeln oder wenigstens mit Hilfe ihrer Kategorien darstellen. Sie erkennen grundsätzlich die Dynamik des Tönens nicht als Moment der Rhythmik an, negieren sie oder weisen sie anderen Teilen der Musiktheorie zu, Th. Wiehmayer beispielsweise der Melodik und Harmonik (vgl. W. Seidel, *Über Rhythmustheorien d. Neuzeit*, Bern u. München 1975, 215). Aus der Sicht der herrschenden Theorie des „musikalischen Rhythmus" gelten diese Lehren als unmus. und abgelebt. W. Kayser hat ihre Terminologie exotisch genannt (*Kleine dtsch. Versschule*, Bern u. München [11]1965, 6). Theorien dieser Art haben J. A. Apel (*Über Rhythmus u. Metrum*, in: AmZ X, 1807, 1ff.), R. Westphal (*Allg. Theorie d. mus. Rhythmik seit J. S. Bach*, Lpz. 1880), Th. Wiehmayer (*Mus. Rhythmik u. Metrik*, Magdeburg 1917) oder G. W. Cooper u. L. B. Meyer (*The Rhythm Structure of Music*, Chicago 1960) vorgelegt.

Die neue Rhythmik hat im wesentlichen mit zwei terminologischen Problemen fertig zu werden. Sie muß zum einen die numeralen von den fluktualen Faktoren und zum anderen die verschiedenen elementaren und satzartigen Formationen voneinander scheiden. Eine einheitliche Terminologie hat sich nicht durchgesetzt. Zur Verfügung stehen die Wörter Rhythmus, Metrum, Takt, Motiv, Satz, Periode und Bewegung. Wo die numeralen von den fluktualen Faktoren des „Rhythmischen" geschieden werden, bezeichnet „Metrum" oft die numeralen, „Rhythmus" die fluktualen. Wo die Ereigniseinheiten bestimmt werden, die Rhythmus und Metrum hervorbringen, unterscheidet man den Takt, das Motiv, den Einschnitt, den Satz oder Halbsatz und die Periode. Davon werden bisweilen der Takt, das Motiv und oft der Satz „Rhythmus" genannt. Rhythmus nennt man zudem die konkrete Gestalt kleiner Einheiten, die Gebilde, die durch die Kombination verschiedener Noten- und Pausengattungen entstehen.

(1) Schon in der Antike wurden gelegentlich die Bewegungen der Menschen, etwa das Rudern, rhythmisch genannt (vgl. W. Seidel, *Über Rhythmustheorien* ..., 96). Sulzer tut dies ebenfalls (IV, 100). Im 19. Jh. wird dies gang und gäbe; man verallgemeinert den Rhythmus zum Lebensprinzip schlechthin. Die Welt und das Leben, nehmen viele an, äußern sich in einer unendlichen Zahl rhythmischer Bewegungen. Goethe hat geglaubt, im Rhythmus das Urprinzip des Lebens gefunden zu haben (Fr. Seidel, *Goethe gegen Kant*, Bln 1948, 60ff.). Rhythmik, schrieb Novalis, finde sich überall, schleiche sich überall ein. Alles was sich bewegt, glaubt er wie viele andere, bewege sich rhythmisch, das Mechanische und das Organische: die Sterne, die Jahres- und Tageszeiten, die Pflanzen, Tiere und Menschen. Puls und Atem sind die sinnfälligsten Phänomene dieses Lebens. So ist es nur konsequent, daß viele den Kunstrhythmus für eine Form oder eine Variante des allg. Lebensprinzips halten. Selbst E. Hanslick hat den mus. Rhythmus als die Wiederholung eines natürlichen Rhythmus verstanden und diesen als das einzige mus. Urelement anerkannt (*Vom Mus.-Schönen*, Lpz. 1854, 85):

M. P. G. de Chabanon, *De la musique considerée en elle-même*... (Paris 1785): Le sentiment inné que nous avons du rhythme, tient sans doute à ce que le mouvement, qui est en nous le principe de la vie, s'opère suivant des articulations rhythmiques et régulières... ainsi le levé et le frappé de la mesure, signes du mouvement, emblêmes de la vie dans la Musique, se retrouvent dans notre organisation animale; et l'homme, considéré sous ce rapport, est une machine musicale qui se meut et respire en cadence (251);

J.-J. de Momigny, *Encycl. méthodique* II (Paris 1791): La nature a rythmé la plupart de ses ouvrages; voyez ces plantes, voyez ces fleurs et ces fruits, voyez tous ces êtres animés (II, 118b; zit. nach: Palm, *Momigny*..., 156);

Le rythme est l'allure des êtres animés, ou les mouvements qu'ils font dans leur marche ou dans leur vol (II, 336a);

Vous distinguez le rythme dans le vol d'un oiseau, dans les pulsations des artères, dans le pas du danseur, dans les périodes du discours (ibid.);

Novalis, *Vorarbeiten zu neuen Fragmentensammlungen* (1798): Jahreszeiten, Tageszeiten, Leben und Schicksale sind alle, merckwürdig genug, durchaus rythmisch – metrisch – tactmäßig. In allen Handwercken und Künsten, allen Maschinen – den organischen Körpern, unsren täglichen Verrichtungen – überall – Rythmus – Metrum – Tacktschlag – Melodie. Alles was wir mit einer gewissen Fertigkeit thun – machen wir unvermerckt rythmisch – Rythmus findet sich überall – schleicht sich überall ein. Aller Mechanism ist metrisch-rythmisch. Hier muß noch mehr drinn liegen – Sollte es bloß der Einfluß der Trägheit seyn? (*Werke, Tagebücher u. Briefe*, hg. v. Mähl u. Samuel, II, Darmstadt 1978, 401).

(2) Sulzer trennt sich von der herkömmlichen Methode der Musiktheorie, die mus. Rhythmik in Analogie zur Prosodie zu betreiben. Er erneuert die antike Weite des Terminus Rhythmus und begegnet damit der Einschränkung, die er in der Theorie des 17. u. frühen 18. Jh. erfahren hat, eine Verengung, für die wohl hauptsächlich Vossius verantwortlich ist. Sulzer schreibt: „Die Neuern haben den Begriff des Wortes mehr eingeschränkt. In der Dichtkunst wird des Rhythmus selten erwähnet, weil er meistentheils unter dem Wort Sylbenmaaß betrachtet wird. In der Musik ist er fast allein auf die Abmessung der Einschnitte eingeschränkt" (IV, 90f.). Sulzer betrachtet ihn „in der weiteren und ehemaligen Ausdehnung" (91): also als numerus oratorius, als Silbenmaß, als mus. Takt und als Tanzschritt.

Die allg. Definition des Prinzips wiederholt die platonische Bestimmung. Demnach bezeichnet das Wort, dessen Etymologie Sulzer sehr unbestimmt zu sein scheint, „überhaupt etwas wolgeordnetes und gleichförmiges in der Folge der Töne und der Bewegung" (ibid.). Sulzer möchte die Geltung des Begriffs auf bewegliche Dinge begrenzt wissen. Seine Anwendung auf unbewegliche, etwa auf die Form einer Statue, lehnt er ab. Die Ausgewogenheit des Statischen nennt Sulzer wie Vitruv „Eurythmie". Nach dieser klassizistischen Eröffnung entwickelt Sulzer die „Akzenttheorie", eine Theorie, die fast alle Systeme des 19. Jh. beeinflußt hat. Kirnberger, Koch, Weber, Marx, Hauptmann, Reicha und Lussy haben sie übernommen

Sulzer nennt „Rhythmus“ die Ordnung, die sich IN ALLEN EINFÖRMIGEN FOLGEN, DIE SINNLICH FASSBAR SIND UND PERIODISCH EINGETEILT WERDEN, manifestiert. Er geht nicht wie die herkömmliche Theorie von der Poesie aus, sondern „vornehmlich in sofern sie in der Musik und in dem Tanz vorkommt“ (91). Er beginnt mit einer primitiven Reihe gleichartiger Dinge, mit einer „Folge von gleichen Schlägen nach gleichen Zeittheilen“ (92). Denn es „hat keine rhythmische Fortschreitung statt, als durch gleiche Schritte“ (Art. *Tact*, IV, 491). Sulzer zweifelt wohl daran, ob ein solches Ereignis von reiner Einförmigkeit schon etwas Rhythmisches an sich habe. Er bezeichnet es einmal als den untersten und schwächsten Grad des Rhythmus (92), ein andermal als „bloße Regelmäßigkeit ohne Takt oder Rhythmus“ (94). Die einförmige Schlagfolge wird periodisch abgeteilt, nicht aufgrund eines willkürlich angenommenen Prinzips, sondern aufgrund einer „natürlichen Empfindung“ (96), eines „natürlichen Gefühls“ (97), des „natürlichen Hangs zum Rhythmus“ (98). Kein Mensch, schreibt Sulzer, auch nicht der halbwilde, kann sich enthalten, eine einförmige Schlagreihe rhythmisch einzuteilen. Er unterwerfe sie einem rhythmischen Zählen, zähle, je nach Zähleinstellung, zwei, drei oder vier Schläge zusammen und führe dabei unwillkürlich den ersten stärker aus als die anderen, unterscheide ihn von den kurzen Gliedern durch einen „besonderen Accent“ (92 u. 99). Das einmal angenommene Zählprinzip wird beibehalten; denn ein Wechsel, etwa der stete Wechsel einer zwei- und einer dreizeitigen Einheit, mache das Zählen mühsam (97) und widerspreche so dem natürlichen Gefühl fürs „Rhythmische“. Diese erste Einteilung der einförmigen Reihe läßt den „einfachen Rhythmus“ (92), seine erste einfachste Art (93) entstehen: den mus. Takt (ebenso im Art. *Musik*, III, 423). Es zeichnet diesen einfachen Rhythmus aus, daß er sich in vielerlei Varianten darstellen kann. Die Takte unterscheiden sich in ihrer Art, der Taktart, in den Notenwerten, die sie konkret zur Erscheinung bringen, in der Bewegung, in der sie ausgeführt werden, in der Artikulation usw. Sulzer erklärt die verschiedenen Faktoren des mus. Satzes zu Modifikationsmitteln des Taktes, als wäre es ihr Zweck, einer einzigen Taktart eine unerschöpfliche Mannigfaltigkeit abzugewinnen. Wenn die einfachen Rhythmen, die Takte, wiederum „unterschiedene Glieder ausmachen“, die zwei, drei oder mehr davon zusammenfassen, so bilden sich die „zusammengesetzten Rhythmen“ (IV, 94), die Sulzer andernorts auch „Einschnitte“ oder „Verse“ nennt (96). Und wo endlich diese Einheiten aufeinander bezogen werden, entsteht „eine noch mehr zusammengesetzte Art des Rhythmus“: die „Periode“ oder der „Hauptheil“ (94 u. 96). Zwei Hauptteile bilden eine Strophe. Damit ist die Grenze dessen erreicht, was rhythmisch faßlich ist. Die Strophen machen, wie Sulzer sich ausdrückt, nicht größere Rhythmen, sondern werden wiederholt (96). Das Muster einer vollkommenen rhythmischen Einrichtung ist der Tanz.

Sulzers Interesse gilt nicht allein der Mechanik, sondern ebenso, ja vor allem der Ästhetik der verschiedenen rhythmischen Formationen. Er fragt nach ihrer Schönheit und ihrem Ausdruckscharakter. Beide, Schönheit und Charakter, treten in dem Maße hervor, in dem die anfangs gesetzte Einförmigkeit modifiziert wird. Sie selbst erregt einen sehr geringen Grad von Aufmerksamkeit und hat dennoch bereits etwas Bedeutendes an sich: sie erweckt in einer unbekannten Sprache gleichsam den Begriff „eines Menschen, den ein einziger Gegenstand in einer bestimmten Empfindung oder Würksamkeit unterhält“ (100). In dem Maße, in dem der Komponist die primitive Einförmigkeit modifiziert, wird die undeutliche Sprache verständlich, anziehend und schön: Ausdruck eines sittlichen oder leidenschaftlichen Charakters. So leistet der Rhythmus am Ende zweierlei: er unterhält als primitive, taktmäßig gegliederte Schlag- oder Tonreihe die Empfindung eines mus. Grundcharakters wach, und er verdeutlicht diesen zugleich, indem er die einförmige Reihe auf mannigfaltige Weise modifiziert.

Aus all diesen Erfahrungen und Überlegungen leitet Sulzer schließlich seine Definition des Rhythmus ab. Sie lautet: Rhythmus ist „im Grunde nichts anders... als eine periodische Eintheilung einer Reihe gleichartiger Dinge, wodurch das Einförmige derselben mit Mannichfaltigkeit verbunden wird; so, daß eine anhaltende Empfindung, die durchaus gleichartig (homogen) gewesen wäre, durch die rhythmischen Eintheilungen Abwechslung und Mannichfaltigkeit bekommt“ (96).

(3) Sulzers Terminologie, sein Versuch, die antike Weite des Terminus Rhythmus wiederzugewinnen, ihm also alle Faktoren und Formationen zu unterstellen, die die Bewegungsordnung der Musik, der Poesie und des Tanzes bestimmen, hat sich in der mus. Literatur und Theorie nicht durchgesetzt, vor allem wohl, weil viele Theoretiker den inneren Zwiespalt der mus. Temporalstruktur nicht terminologisch überbrücken mochten und konnten. In den meisten Theorien bezeichnet das Wort Rhythmus ebenso wie sein Pendant Metrum nur einen bestimmten Faktor oder eine bestimmte Manifestation der mus. Bewegungsordnung (vgl. IV. (4) (a)). Noch W. Dürr und W. Gerstenberg haben deshalb ihren Artikel über die mus. Bewegungsordnung nicht mit einem, sondern mit drei Termini, den Termini *Rhythmus, Metrum, Takt*, überschrieben (MGG XI, 1963, Sp. 383). Der Zentrierung der Terminologie wirkt im besonderen entgegen, daß viele, vor allem die Franzosen, noch im 19. Jh. an dem von Vossius aufgebrachten Usus festhalten, den mus. Satz „Rhythmus“ zu nennen (vgl. IV. (5) (a) u. (b)). Es ist bei dieser Sachlage wohl nicht verwunderlich, daß der Terminus Rhythmus verhältnismäßig selten als PRINZIP DER MUS. ZEITORDNUNG definiert wird. Wo dies geschieht, werden die antiken Umschreibungen wiederholt oder abgewandelt. Manche Theoretiker, so R. Westphal und F. A. Gevaert knüpfen ausdrücklich daran an:

A. E. Choron, *Principes de compos. des écoles d'Italie*, 3 Bde (Paris 1808/09): Cet ordre dans la durée et la succession des sons est ce que l'on désigne, en général, par le terme de Rhythme (III, 3);
J. W. Callcott, *A Mus. Grammar* (London 1817): The disposition of Melody or Harmony, in respect of Time or Measure, is termed Rhythm (252);
R. Westphal, *Elemente d. mus. Rhythmus mit bes. Rücksicht auf unsere Opern-Musik* (Jena 1872): Ist eine unserem Sinne wahrnehmbare Bewegung eine derartige, daß die Zeit, welche von derselben ausgefüllt wird, nach irgend einer bestimmten erkennbaren Ordnung sich in einzelne kleinere Abschnitte zerlegt, so nennen wir das einen Rhythmus (3);
Fr. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, 2 Bde (Gent 1881): Réduit à son minimum, l'élément rhythmique consiste en une certaine proportion observée dans la disposition, dans le nombre et dans l'étendue des membres et des périodes dont se forme le discours ou la cantilène. A ce premier degré de l'art nous avons le rhythme libre de la prose oratoire et du plainchant (II, 2);

Elevé à son maximum, l'élément rhythmique pénètre les périodes et les membres, de manière à les partager à leur tour en portions de temps plus petites, rigoureusement commensurables entre elles. Nous avons alors le rhythme, au sens où l'entendaient les Grecs et où nous l'entendons nous-mêmes, c'est-à-dire la mesure musicale (ibid.);
V. d'Indy, *Cours de compos. mus.* I (Paris [1903] [6]1912): Pour la musique, art de succession, basée sur la division esthétique du Temps, le rythme est plus spécialement: l'ordre et la proportion dans le Temps (23);

Einige Theoretiker wandeln die antike Definitionsformel so ab, daß die neue durch Sulzer geprägte Auffassung des Rhythmus darin zur Geltung kommt:

J.N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): In seinem ersten Ursprung ist er [der Rhythmus] nichts weiter, als eine mannichfaltige Art von Wiederholung einer und derselben Sache; bey seiner weitern Ausbildung aber, wo er nach und nach immer auf mehrere Dinge angewendet wird, kann er ungleich wichtiger werden, und blos dadurch, daß er als Accent betrachtet, Haupt- und Nebentöne gehörig von einander scheidet, die Zahl der Kunstausdrücke nicht nur verschönen, sondern auch ungemein vermehren helfen (10);
G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst*, 4 Bde, (Mainz 1817–21): Rhythmus oder Taktmäßigkeit... besteht darin, daß die Zeiten, in welchen die Töne und Tonverbindungen erklingen, genau nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und die solchergestalt gemessnen Zeiten zugleich rücksichtlich ihres inneren Gewichtes, genau gegen einander abgewägt und symmetrisch akzentuirt werden (I, 77);
A.B. Marx, *Allg. Musiklehre* (Lpz. [1839] [10]1884): Lassen wir eine Reihe von Tönen oder Schallen bestimmter Geltung nach irgend einem sie ordnenden Gesetz, in irgend einer bestimmten und festgehaltnen, das heißt sich wiederholenden Folge von Zeitmomenten nach einander eintreten: so nennen wir diese Ordnung Rhythmus... (5);
ders., *Die Lehre v. d. mus. Kompos.* II (Lpz. [2]1842): Rhythmus und Takt streben dahin, die Tonreihen vorerst gleichmäßig, dann zwar mannichfach, aber doch ebenmäßig einzurichten (28);
R. Wagner, *Das Kunstwerk d. Zukunft* (1850): Ruhe ist Verweilen; Verweilen der Bewegung ist aber Wiederholen der Bewegung; was sich wiederholt, läßt sich zählen, und das Gesetz dieser Zählung ist der Rhythmus (*Ges. Schriften u. Dichtungen*, hg. v. Golther, III, Bln 1914, 73);
M. Lussy, *op. cit.*: Selon nous, le rythme consiste à disposer les sons alternativement forts et faibles, de façon que de distances en distances régulières ou irrégulières, une note apporte à l'oreille la sensation d'un repos, d'un arrêt, d'une fin plus ou moins complète (1 f.);
D'Indy, *op. cit.*: L'artiste, en donnant volontairement une prépondérance effective à certains sons par leur durée, leur intensité ou leur acuité, crée le rythme musical... (24).

Fétis' Versuch, die Komponenten der mus. Zeitordnung dem Terminus Rhythmus zu unterstellen, knüpft dagegen eher an ältere Vorstellungen an. Demnach vereint der Rhythmus die beiden Progressionsmodi, die Mattheson „arithmetische und geometrische Fortschreitung" genannt hat:

Fétis, *op. cit.*: Le rhythme propre de la musique consiste d'une part dans l'arrangement symétrique des diverses valeurs de temps; de l'autre, dans le retour périodique des formules de cet arrangement (75).

(4) Wo der Terminus Rhythmus eine Komponente der mus. Zeitordnung bezeichnet, wird er im Vergleich mit anderen Termini, meist im Vergleich mit Metrum und Takt definiert. Im allg. verbindet man die VORSTELLUNG DER FREIEN, AUSDRUCKSVOLLEN ZEITLICHKEIT DER MELODIE mit dem Wort Rhythmus und die Vorstellung des Maßes, auf das diese zu beziehen sei, mit den Wörtern Metrum und Takt.

(a) Schon Sulzer und J. A. P. Schulz stellen fest, daß sich die elementare mus. Maßeinheit, der Takt, und die melodischen Phrasen überschneiden (W. Seidel, *Rhythmus...*, 95). Der erste deutsche Theoretiker, der diese Divergenz mit dem Wort Rhythmus in Zusammenhang bringt, ist G. Weber (*op. cit.*). Weber bindet beide Faktoren an das Wort Rhythmus. Er unterscheidet zwei Erscheinungsweisen des Rhythmus, die „RHYTHMISCHE SYMMETRIE" und die „RHYTHMISCHE ZEICHNUNG". „Rhythmische Symmetrie" bezeichnet die Ausgewogenheit der Maß- und Gewichtsverhältnisse im Takt und im Verhältnis der Takte zueinander: das innere und äußere Taktgewicht (I, 77, 99 ff. u. 119); „rhythmische Zeichnung" meint die konkrete Gestalt der Klanggruppen, die das symmetrisch angelegte Fachwerk überspielen und beleben: also die Kontur der Figur, der Phrase und des Satzes:

Und auf gleiche Weise wie wir in solchen Fällen die rhythmische Symmetrie nicht bis auf die kleinsten Unterabtheilungen herab festgehalten sehen, findet man, und zwar vorzüglich in längeren Tonstücken... solche Symmetrie nicht so durchgängig beobachtet... In der Lehre von der rhythmischen Zeichnung kommen wir darauf zurück (I, 119);
Rhythmische Zeichnung musikalischer Sätze. Die Takteintheilung, so wie die anderen, grösseren oder kleineren rhythmischen Mase, wie wir sie bis jetzo kennen gelernt, sind eigentlich nur trockenes Fachwerk, nämlich nur das Mas der rhythmischen Figuren, keineswegs aber die Figur selber; ... Mit anderen Worten: wir richteten unsere Aufmerksamkeit bis jetzt auf das rhythmische Mas blos als Mas; nun wollen wir sie näher auf das zu Messende, d.h. auf rhythmische Sätze selber wenden (121).

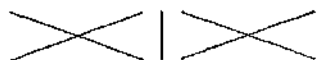
(b) Im 18. Jh. zählt man die Dynamik des mus. Ausdrucks noch nicht zu den Faktoren des Rhythmus; dieser gilt vielmehr als ihr Gegensatz: als das Prinzip, das dem flüchtigen leidenschaftlichen Tönen Halt, Dauer und Kunstcharakter zu geben vermag (vgl. etwa Sulzer, Art. *Musik*, III, 422 f.). Chr. G. Körner betrachtet deshalb die rhythmische Einkleidung des Melodischen als die wichtigste Voraussetzung der mus. Charakterdarstellung (*Über Charakterdarstellung in d. Musik*, in: W. Seifert, *Chr. G. Körner, ein Musikästhetiker d. dtsch. Klassik*, Regensburg 1960, 158). Diese Anschauung verbietet es, die Dynamik des tönenden Ausdrucks mit dem Terminus Rhythmus auch nur lose zu verbinden.
Momigny ist wohl der erste, der ein ELEMENTARES, DYNAMISCH BESTIMMTES EREIGNIS „Rhythmus" nennt. Er bezeichnet so die „CADENCE", eine zwei- oder dreitönige Figur, die er durch eine fallende, von der Aktion zur Ruhe hingleitende Bewegung, eben eine „Kadenz", gekennzeichnet sieht. Momigny setzt sie ausdrücklich vom Takt ab:

Le rythme doit se distinguer de la mesure comme étant la cadence elle-même. Alors le rythme à son tour ne signifie non plus que l'espèce de cadence, ou les diverses espèces de pieds ou mesures naturelles dont se compose chaque sens élémentaire du sens principal (*Encycl. méthodique*... II, 336; zit. nach: Palm, *Momigny*..., 177).

(c) Zu Beginn des 19. Jh. wird die fluktuale, vom Taktmaß und -gewicht abstrakt gedachte Dynamik der Melodie

selbst „Rhythmus" genannt. J.E.Wagner (1769–1812), dessen Gedanken über Rhythmus und Takt sich R. Schumann in der Besprechung der „Fantastischen Sinfonie" von H. Berlioz (*Ges. Schriften über Musik u. Musiker*, 2 Bde, hg. v. Kreisig, Lpz. [5]1914, I, 74) zu eigen gemacht hat, spricht vom „RHYTHMUS DER MELODIE" und meint damit den FREIEN DUKTUS EINER MELODIE, DIE NICHT DURCH DEN TAKT oder eine andere Konvention GEFESSELT WIRD. Auch G.Fr.W.Hegel verwendet den Ausdruck. Er versteht darunter den eigentümlichen, dem Taktmaß verbundenen und doch entgegengesetzten Duktus der Melodie, der besonders in Synkopen und Schlußbildungen fühlbar wird. G. Schilling nennt auf dem Hintergrund der Akzenttheorie, die er zuvor ausführlich dargestellt hat, auch den dynamischen Ereigniszusammenhang von Crescendo und Decrescendo einen „Rhythmus":

J.E. Wagner, *Historisches ABC eines vierzigjährigen Hennebergischen Fibelschützen* (1810): Bewegung hat auch die Nachtigall in ihrem Gesang; ja man könnte sagen, Rhythmus der Melodie. Aber die allgemeine Haltung im Schnellen und Langsamen, die Versammlung aller einzelnen Freiheiten und Bewegungen unter ein einziges Obergesetz, also der Grundrhythmus, fehlt den Vögeln. Takt mußte damals [in der Zeit, in der die Menschen, ihrem Geselligkeitstrieb gehorchend, sich zu Gemeinschaften zusammenfanden] ein sehr wohltätiges Gefühl gewähren. Auch wir genießen dasselbe noch manchmal. Bei Fugen, zuweilen bei Dissonanzen... Freilich aber schadet in anderer Hinsicht der Takt unsrer Musik so viel, daß sie unter seiner jetzigen Herrschaft sich nicht zum Range einer schönen Kunst... erheben kann... (*Sämmtl. Schriften* X, hg. v. Mosengeil, Lpz. 1828, 106);
G. Fr. W. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*: Von der Abstraktion und regelmäßigen strengen Wiederkehr des Taktrhythmus ist... der beseeltere Rhythmus der Melodie unterschieden. Die Musik hat hierin eine ähnliche und selbst noch größere Freiheit als die Poesie (*Werke* XV, hg. v. Moldenhauer u. Michel, Ffm. 1970, 169);
G. Schilling, *Polyphonomos oder die Kunst, in 36 Lectionen sich eine vollständige Kenntnis d. mus. Harmonie zu erwerben* (Stuttgart 1839): Endlich ist auch durchaus nicht anzunehmen nothwendig, daß die stärkeren und schwächeren Theile eines rhythmischen Ganzen einander immer schroff gegenüber stehen, sondern deutet die letzte Verschiedenheit und Mehrheit des Accents [gemeint ist die Stufung der Akzente im Takt] schon hin auf ein mögliches, weniger merkliches Abnehmen der Stärke, dem dann wiederum ein ähnliches Anschwellen und successives Zunehmen der Kraft ganz natürlich folgt: es entsteht jenes bekannte Bild von decrescendo und crescendo in dem Klang der Töne –



ein Rhythmus, der gehörigen Orts von der höchsten Wirkung seyn kann... (723).

(d) Unmittelbar an diesen Wortgebrauch scheint M. Hauptmann anzuknüpfen (*Die Natur d. Harmonik u. Metrik*, Lpz. 1853). Er nennt „Rhythmus" die BEWEGUNGSART DER MELODIE IM METRUM. „Metrum", den zentralen Begriff seiner Theorie, bestimmt er, dem ursprünglichen Wortsinn entsprechend, als das „stetige Maass..., wonach die Zeitmessung geschieht" (223), als den Takt im weitesten Wortsinn. Der Rhythmus beschreibt die labile Zeitlichkeit des Tönens, der Melodie und der Harmonie. Hauptmann hält ihn für unfaßlich, vergänglich, naturalistisch und an sich für kunstwidrig. Nur insofern als er sich im Metrum, in Maßen, darstellt, ist der Rhythmus faßlich, dauer- und kunsthaft. Hauptmanns Definitionen verbergen ein klassizistisches Postulat. Sie widersprechen der Musik Chopins, Schumanns und R.Wagners (W. Seidel, *Über Rhythmustheorien...*, 149ff.):

M. Hauptmann, *op. cit.*: Metrum wollen wir das stetige Maass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht. Rhythmus, die Art der Bewegung in diesem Maasse (223);
Die rhythmische Einheit ist ... etwas der metrischen Einheit Entgegengesetztes. Was im positiven Metrum getrennt ist und auseinanderfallen würde, wird durch den rhythmischen Schluss verbunden und zusammengehalten. Im metrisch-Getrennten ist rhythmisches Verbundensein... (296);
Die Musik kann in ihrem rhythmisch bewegten Fortgange des metrisch geregelten Haltes gar nicht entbehren. Die rhythmische Phrase findet eben erst im Metrum ihre Kunstbedeutung, und zwar ebenso in der Vocalmusik, wie in der Instrumentalmusik (312f.);
ders., *Brief an Arnold Wehner aus dem Jahr 1857*: Einen organischen Zusammenhang hat unser körperliches Innere auch, die Natur hat sich aber nicht begnügt diesem Innern eine angepaßte Hülle zu geben, zum Abschluß gegen die Außenwelt, und das für eine Gestalt gelten zu lassen zu wollen; sie hat dem unsymmetrischen Innern ein symmetrisch Äußeres gegeben... Eine metrische Fassung für die rhythmischen Vorgänge des Innern. Wie es die Natur thut bei den animalischen Gestalten, die etwas Höheres sind als die gewiß sehr reizvollen vegetabilischen, die nur Rhythmus aber kein Metrum haben; in denen nur Fortgang, aber kein Zurückgang in sich selbst, keine Abgeschlossenheit ist: deren Gefühl nicht zu Verstand kommt, daß Selbstanschauung, Vernunft daraus werden könne (*Briefe v. M. Hauptmann an L. Spohr u.a.*, hg. v. Hiller, Lpz. 1876, 182f.).

(e) R.Wagner spricht 1850 den Dualismus, der zwischen den fluktualen und numeralen Prozessen besteht, wie die Theorie des 18. Jh. an. Er weist das Fluktuale dem Ton, der Melodie und der Harmonie zu, das Numerale dem Rhythmus, den er nicht anders als Sulzer erklärt. Aber im Gegensatz zu Sulzer, bestimmt er vor allem, wenn nicht allein, den flüssigen Ton zum Element der Musik. Er setzt damit die Bedeutung des Rhythmus für die Tonkunst herab; er erklärt ihn zum PRINZIP DES TANZES und entfremdet ihn so der Musik. Die Musik bedarf seiner zwar, um anschaulich zu werden. Zu viel Rhythmus aber schadet ihr. Die stark rhythmisierte Musik der Italiener, namentlich der ital. Opernkomponisten, hält Wagner für unfrei und unmus. Dagegen stellt er den tonbeseelten Rhythmus, den Beethoven der Musik wiedergewonnen habe. Wagners Theorie von der Fremdheit des Rhythmus in der Musik hat R.Westphal 1880 mit veranlaßt, den antiken Begriff des mus. Rhythmus zu aktualisieren:

R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*: Der von rohester Leidenschaftlichkeit beherrschte Wilde kennt in seinem Tanze fast keinen anderen Wechsel als den gleichförmigsten Ungestümes und gleichförmigster, apathischer Ruhe. Im Reichtume und in der Mannigfaltigkeit der Übergänge spricht sich der edlere gebildete Mensch aus; je reicher und mannigfaltiger diese Übergänge, desto ruhiger und gesicherter die Anordnung ihres beziehungsvollen Wechsels: das Gesetz dieser Ordnung aber ist der Rhythmus (72);
Der Rhythmus ist das natürliche, unzerreißbare Band der Tanzkunst und Tonkunst; ohne ihn keine Tanzkunst und keine Tonkunst. Ist der Rhythmus als bewegungsbindenes, einheitsgebendes Gesetz der Geist der Tanzkunst – nämlich die Abstraktion der leiblichen Bewegung – so ist er, als sich bewegende, fortschreitende Kraft dagegen das Gebein der Tonkunst. Je mehr dieses Gebein sich mit dem Fleische des Tones umhüllt, desto unkenntlicher verliert sich das Gesetz der Tanzkunst in das besondere Wesen der Tonkunst; um so mehr erhebt die Tanz-

kunst sich aber auch zur Fähigkeit des Ausdruckes tieferer Herzensfülle, mit welchem sie einzig dem Wesen des Tones zu entsprechen vermag (74);
R. Westphal, *Allg. Theorie*...: [Das Buch richtet sich gegen] die hauptsächlich von Richard Wagner vertretene Auffassung, dass der Rhythmus an sich der Musik fremd,... [ein Element sei,] welches der rein geistigen Natur der Musik Eintrag thue, wie denn die mit so unsäglicher Rührung erfüllende Musik Palestrina's noch nichts von Rhythmus und rhythmischen Einschnitten wisse, welche ihrerseits vielmehr besonders erst durch Mozart in die Musik hineingekommen seien. Die vollendete Musik, die Musik der Zukunft müsse wiederum eine rhythmuslose werden, welche die Anordnung des Melos nach den sinnlichen Abschnitten der Perioden und Periodenglieder aufgebe; welcher statt den durch Ruhe- und Endpunkte begrenzten endlichen Melodien ein unendliches Melos gezieme (XXXVII f.).

(f) H. Riemann macht sich R. Wagners emphatisches Diktum, der Ton sei das Element der Musik, zu eigen. Aber er betrachtet den Rhythmus nicht als etwas der Musik Fremdes und ist so in der Lage, den Charakter des spezifisch mus., eben tonerfüllten Rhythmus zu erspüren. Dieses Unternehmen bringt ihn ab von der Akzenttheorie, an der sich noch Wagner orientiert hatte, hin auf eine Rhythmik und Metrik, in der Dynamik und Agogik das Verhältnis der einzelnen Töne zueinander bestimmen. Zunächst betreibt er die Rhythmik auch unter diesen Titeln (*Mus. Dynamik und Agogik*, Hbg u. St. Petersburg 1884). Schließlich aber kehrt er zu den herkömmlichen Leitbegriffen zurück (*System d. mus. Rhythmik u. Metrik*, Lpz. 1903). Seiner Theorie liegt der Gedanke zugrunde, ein Rhythmus artikuliere sich nicht, wie dies die Akzenttheorie angenommen hat, in betonten und unbetonten Schlägen, sondern in der Veränderung der „lebendigen" Kraft, die in den Tönen wirke: im An- und Abschwellen, vor allem im Anschwellen:

H. Riemann, *Mus. Dynamik*...: Wie das Wesen des Harmonisch-Melodischen die Veränderung der Tonhöhe ist, so ist das Wesen des Metrisch-Rhythmischen die Veränderung der lebendigen Kraft, einerseits der Tonstärke (Dynamik), andererseits der Geschwindigkeit der Tonfolge (Agogik, Tempo) (10).

Demnach ist die wesentliche Einheit, in der sich hier der mus. Rhythmus manifestiert, nicht der Takt, sondern das Motiv oder Taktmotiv, ein ELEMENTARER, DYNAMISCH UND AGOGISCH ABSCHATTIERTER EREIGNISZUSAMMENHANG, der den Taktstrich überspielt. Die Begriffe Motiv und Rhythmus werden gelegentlich synonym verwendet. Die Rhythmik ist die Lehre von der Motivbildung:

System...: Wir treten nunmehr ein in die systematische Entwicklung zunächst der mannigfachen möglichen rhythmischen Bildungen im Rahmen des Taktes, also in die Untersuchung der Bedingungen des durch bunte Mischung von Längen und Kürzen verschiedenster effektiver Dauer entstehenden Kleinlebens im Motiv (Rhythmik im engeren Sinne) und weiterhin der nicht minder reichhaltigen Möglichkeiten des Zusammenschlusses von Einzelmotiven zu größeren Formen, also des musikalischen Periodenbaues (Metrik) (18); Unsere erste Aufgabe ist nunmehr die Betrachtung von Rhythmen, welche durch Spaltung einzelner Unterteilungswerte ersten Grades das Bild der schlichten Unterteilung verändern... (57).

Mit dem Begriff des Metrum bezeichnet Riemann die Teile der Akzenttheorie, die mit dem neuen Begriff des Rhythmus harmonieren: zunächst, in der *Mus. Dynamik u. Agogik*, enge einförmige Tonfolgen, die dort noch, ein Relikt der älteren Theorie, den Stoff der Motive bilden, später, im *System der mus. Rhythmik u. Metrik*, nur mehr die weiträumigen Abmessungen und Gewichtsverhältnisse, die den Periodenbau regeln. Die Distanz, die die Motivschwerpunkte beim Aufbau eines metrischen Gebildes, eines Satzes oder einer Periode, einhalten, nennt Riemann „Grundzeit" oder „Grundrhythmus":

System...: Um diese Frage hier ein für allemal zu erledigen, sei darauf hingewiesen, daß zwischen Werten des Grundrhythmus (Zählzeiten) selbstverständlich dem Taktstrich dieselbe Bedeutung gebührt, die er zwischen Werten hat, die den Grundwert spalten, nämlich die Hauptzeit vor der Nebenzeit auszuzeichnen (21).

Dispensiert Riemann das Motiv vom Prinzip der Gleichmäßigkeit seiner Phasen – es genügt, daß sie gleich gemeint sind (*System*..., 198) –, so bindet er daran andererseits den Aufbau der satzartigen Einheiten. Die primitive einförmige Schlagreihe der Akzenttheorie weitet sich gleichsam zum „Grundrhythmus". Riemann schreibt dem Grundrhythmus eine rhythmische und eine metrische Qualität zu. Die „rhythmische Qualität", von der er behauptet, daß sie über den Bewegungscharakter der Musik entscheidet, ergibt sich aus dem Vergleich des Grundrhythmus mit dem menschlichen Pulsschlag, die „metrische Qualität" aus dem Gewichtsverhältnis, das die Grundzeiten im Rahmen der Periode zueinander haben. Jede Grundzeit einer Periode hat demnach eine unverwechselbare metrische Potenz:

op. cit.: Ich habe... die Wertung der den Rhythmus eines Tonstückes beherrschenden mittleren Zeiten an dem normalen Mittelmaß des gesunden Pulses die rhythmische Qualität genannt und weiter von einer Relativität der rhythmischen Qualität gesprochen, welche nichts anderes ist als die Zurückführung von Werten, die schneller sind als 120 M. M. oder langsamer als 60 M. M. auf mittlere Zeiten, denen sie durch Summierung oder Teilung entsprechen (7);
Aber mit dem Moment, wo wir Beziehungen der einzelnen Inhalte zu einander erkennen, gehen wir auch bereits über die einfache Konstatierung der Gleichheit der Zeiten hinaus und nehmen für dieselben nach ihren Inhalten eine Art gegenseitiger Abhängigkeit von einander an, d.h. wir operieren mit einem zweiten Grundbegriffe, dessen Feststellung wir uns nun zuzuwenden haben, demjenigen des verschiedenen Gewichtes der Zeiten, der metrischen Qualität (8).

Riemanns Theorie stellt damit einen Ausgleich her zwischen der Dynamik des „melodischen Rhythmus", der die Motive beherrscht, und der Statik des metrischen Gerüstes, das den Satzbau vorzeichnet. Sie liquidiert das innere Taktgewicht, öffnet also den Takt der Dynamik des Motivs, richtet aber im Grundrhythmus der Taktschwerpunkte ein neues äußeres Taktgewicht ein, in dessen metrischer Ordnung sich nun die Kraft der Melodie ausdrückt. Die Bindung an das neue Metrum, an das Gleichmaß des Abstands, in dem die Taktschwerpunkte einander folgen, bewahrt die Motive davor, sich im Unendlichen zu verlieren. Diese Idee der Balance zwischen dem Fluktualen und Numeralen bezeichnet den Kern der Theorie Riemanns. Der Rhythmus regelt, heißt es im Art. *Rhythmus* des RiemannL, [8]1916, 919, „den zeitlichen Verlauf einander folgender Tongebungen durch Einhaltung unsrer Auffassung bequemer Zeiteinheiten, deren Inhalte, miteinander verglichen, sich zu größeren Formen zusammenfügen". Fr. Sarans Begriff des „melischen Rhythmus", der nichts anderes meint als den romantischen Begriff des Melodierhythmus, hält Riemann für unsinnig (*System*..., 2). Denn das ästhetische Lustgefühl, das „man Rhythmus nennt", ist „an das Erkennen der Einhaltung einer gleichmäßigen Zeitteilung" gebunden (3 f.).

(g) Solange die Musiktheorie und -beschreibung im Bann der herkömmlichen Systeme verharren, die Akzenttheorie und Riemanns Lehre also wiederholen, abwandeln, vermengen und zu widerlegen suchen, wird der Terminus Rhythmus bestimmt im Kontext mit den Termini Metrum und Takt. Vernachlässigt man Bedeutungsnuancen, so bezeichnet Metrum das numerale Moment, die abstrakte Zeitordnung, das Maß, das Gerüst, das Skelett, die reine Regelmäßigkeit: also, wo es noch eine Rolle spielt, das innere, und, so meist, das äußere Taktgewicht; Rhythmus dagegen bezeichnet das mus. Ereignis selbst, die mehr oder weniger geformte mus. Einheit, die konkrete Figur, das Motiv oder den Klangfuß.

Th. Wiehmayer schließt 1917 im Gegensatz zu Riemann die Dynamik des Tönens aus der Rhythmik und Metrik aus und aktualisiert die antike Theorie der „genera rhythmica" sowie Matthesons Theorie der Klangfüße. Gleichwohl aber übernimmt er Riemanns Terminologie. Die Rhythmik ist die Theorie der elementaren Einheiten, die Metrik diejenige des Satzbaus. Auch den Begriff „Grundrhythmus" übernimmt Wiehmayer von Riemann, bestimmt aber die metrische Qualität des Grundmaßes im Gegensatz zu Riemann im Sinne der Akzenttheorie:

Th. Wiehmayer, *Mus. Rhythmik u. Metrik* (Magdeburg 1917): Die Zerlegung [des musikalischen Grundmaßes] in kleinere Zeitwerte fällt in den Bereich der Rhythmik, als der Lehre von der verschiedenen Dauer der Tongebungen. Die Zusammenfassung zu Gruppen führt uns dagegen auf das Gebiet der Metrik, der Lehre von den Symmetrien, von der Gegenüberstellung gleichartiger Abschnitte. Das rhythmische Grundmaß bildet also die wichtige Grenzscheide zwischen beiden Gebieten (28);
Sämtliche... Klangfußarten sind Grundrhythmen, die in Notenwerten dargestellt, entweder mit oder ohne Hinzuziehung von Melodie und Harmonie, ohne weiteres als musikalische Motive verwendet werden können (162f.).

G. Becking, ein Schüler Riemanns, wendet 1928 sein Interesse ab von den objektiven Strukturen der Musik. Er untersucht die DYNAMIK DER SUBJEKTIVEN ZEITERFAHRUNG. Aber er hält sich dabei an Riemanns Wortgebrauch. Er nennt das Strömende, das Fließende, das Organische – damit sich vermeintlich dem ursprünglichen Wortsinne nähernd – „Rhythmus" und die Halt gewährenden Schwerpunkte, die der Rhythmus umspielt, den anorganischen Puls, „Metrum". Im Gegensatz von Metrum und Rhythmus erörtert Becking in geistesgeschichtlichem Interesse den Dualismus von Welt und Individuum:

Der mus. Rhythmus als Erkenntnisquelle (Augsburg 1928): ‚Was Lebendig's' soll hier ‚erkannt und beschrieben' werden: musikalischer ῥυθμός, lebendiger Fluß im Tonkunstwerk. Nicht um seine Natur, nicht um seine Elemente und Faktoren handelt es sich; wir wollen nicht die ‚Teile in der Hand halten'. Es geht allein um das ‚geistige Band'. Wie der musikalische Rhythmus im Allgemein-Rhythmischen und in letzten, nicht mehr ableitbaren Haltungen zur Welt überhaupt gegründet ist und von dort her Sinn und Bedeutung erhält, sei in mancherlei Ausprägungen erkannt und beschrieben (7);
Die Strömungen des Rhythmus umspielen stets metrische Schwerpunkte. Jeder Verlauf hat sein Aufundab: die Wellen des rhythmischen Stromes steigen auf Höhen hinauf und fallen in Tiefen zurück. Die kontinuierlich weiterfließende Bewegung erscheint gewissermaßen über ein festes System von eingebauten Stufen hinweggeleitet, dem sie sich anschmiegt. Es entstehen Wellenberge und Täler. ...Dieses statische System von abgestuften Schwerewerten und der darüber hinwegführende dynamische Fluß sind im Rhythmus einander zugeordnet: der Strom kann nicht ohne das Auf-Ab, die Stufen nicht ohne fließenden Übergang bestehen. Beide Elemente wirken im fertigen Bilde des Rhythmus zusammen. Je nachdem das eine oder das andere überwiegt, entsteht der Eindruck des Schwalls oder des Pulsierens (11).

(h) E. Kurth nimmt wie R. Wagner an, daß das Verhältnis des Rhythmus zur Musik veränderlich sei. Er entwickelt deshalb einen weiten Begriff des Rhythmus, den er meist „Rhythmik" nennt. „RHYTHMIK" bezeichnet demnach im allgemeinsten Sinn „die lebendige Anordnung überhaupt, z. B. die der Linienwellen, Harmonieentfaltung, der Betonungen und Längen usw." (*Musikpsychologie*, Bln 1931, 298): die ZEITLICHKEIT DER PSYCHISCHEN UND PSYCHISCH-KÖRPERLICHEN AUSDRUCKSBEWEGUNGEN. Den reinen Ausdruck psychischer Bewegungen nennt Kurth „energetischen Rhythmus", den durch das Schrittgefühl vermittelten „Betonungsrhythmus". Der eine, der sich Kurth in der Musik Bachs, Wagners und Bruckners darbietet, ist die „freie Rhythmik der ‚unendlichen' Melodie" (302), die die Betonungspunkte weich umspielt; der andere, der die Musik der Klassik kennzeichnet, zerteilt die Melodien stoßhaft, versieht sie in regelmäßigen Abständen mit Einkerbungen. Der energetische Rhythmus ist die verinnerlichte Variante des an ein weitmaschiges metrisches Netz gebundenen melodischen Rhythmus, etwa Riemannscher Auffassung, der Betonungsrhythmus die verinnerlichte Variante des Akzentrhythmus, etwa Sulzerscher Auffassung:

op. cit.: Im allgemeinsten Sinne ist Rhythmus die lebendige Anordnung überhaupt, z. B. die der Linienwellen, Harmonieentfaltung, der Betonungen und Längen usw.; daß er damit in den Begriff der Form hinüberspielt, war schon zu erwähnen..., und es ist klar, daß ebenso alle seine Erscheinungen bereits in denen des melodischen Bewegungsverlaufs gegeben, ihnen immanent sind. Aber im engeren Sinne greift man mit dem Worte Rhythmus nur zwei Teilerscheinungen des energetischen Verlaufsbildes heraus, nämlich die Betonungs- und Maßverhältnisse; und das führt bald in noch zugespitzterem Sinne dazu, nur an jene Maßverhältnisse dabei zu denken, die durch die Betonungsabstände gegeben sind (298f.);
[Die Akzente der Betonungsrhythmik] unterscheiden sich schon in der Betonungsart von den Spannungshöhepunkten der energetischen Bewegung, haben etwas Stoßhaftes und sondern sich als plötzliche Momente von den übrigen Melodietönen, während in der freieren Rhythmik der ‚unendlichen' Melodie eine kontinuierliche Verstärkung zu den Betonungspunkten hinleitet; in ihnen kulminiert und löst sich der Drang, der die Kurven durchzieht und formt (302).

(i) H. Schenker zählt 1935 Rhythmus und Metrum – er spricht meist von Rhythmik und Metrik – zu den Erscheinungen des mus. Vordergrundes. Die Metrik hat es mit der Gliederung der Zeit überhaupt zu tun. Sie ist absolut, „das Zeit-Schema an sich" (*Der freie Satz*, 183). Die Rhythmik beruht auf der „Gliederung der in der Zeit sich ereignenden besonderen Wort- und Tonfolgen". Sie ist relativ zur Metrik, bezeichnet das Spiel innerhalb des Zeitschemas. Prinzip der Rhythmik und der Metrik ist die Wiederholung. Im engeren Verstand bezeichnet die mus. Metrik Ordnung und Grund des Satzbaus. Schenker schreibt im Grunde Riemanns Theorie des Grundrhythmus im Sinne seiner Schichtenlehre um und plant dabei auch das innere Taktgewicht ein. Die Rhythmik bezeichnet dagegen die GESTALTFOLGEN, DIE SICH AUS DER INTERAKTION DER KONKRETEN SCHICHTEN BILDEN, denen der

mus. Vordergrund entwachse. Sie kann sich über die Metrik erheben, kann „antimetrische Zustände", Hemiolen, Rückungen, Dehnungen und Verschränkungen, herbeiführen:

op. cit.: Metrik und Rhythmik stellen in der Musik dasselbe vor wie in der Sprache. Voraussetzung der Metrik ist eine Gliederung in der Zeit überhaupt, Voraussetzung der Rhythmik aber ist eine Gliederung der in der Zeit sich ereignenden besonderen Wort- und Tonfolgen. Die Metrik ist absolut, das Zeit-Schema an sich, der Rhythmus ist relativ, das besondere Spiel von Wort- oder Tonfolgen innerhalb dieses Zeit-Schemas (183);
Die Wiederholung ist auch Voraussetzung der Metrik und Rhythmik; ohne Wiederholung ist ein metrisches Schema undenkbar. Daß aber auch diesen Wiederholungen, wie überhaupt allen Wiederholungen im Vordergrund, Erklärung und Bestätigung nur vom Hinter- und Mittelgrund zukommt, versteht sich (183f.);
Wie die Metrik ist auch die Rhythmik an die Kontrapunkte gebunden und deshalb wechselnd von Schicht zu Schicht (189);
Hier sehen wir noch deutlicher die Zuspitzung eines Gegensatzes zwischen Rhythmik und Metrik. Das Rhythmische der Oberstimme scheint einer anderen Metrik zu folgen als der Baß; es ist, als würden zwei metrische Schemen gegeneinander wirken (192).

(5) Viele Autoren des 18. u. 19. Jh. verbinden mit dem Begriff Rhythmus die Idee eines ausgewogenen mus. Satzbaus oder Satzes. Sie stehen noch, bewußt oder unbewußt, in der Tradition des Wortgebrauchs, den I. Vossius aufgebracht hat.

(a) Vielfach bezeichnet „Rhythmus" das PRINZIP DES AUSGEWOGENEN MUS. SATZBAUS: die SYMMETRIE, DIE IHN BESTIMMT ODER BESTIMMEN SOLL.
H. Chr. Koch (*Versuch einer Anleitung z. Compos.*, 3 Bde, Lpz. u. Rudolstadt 1782–93) beschreibt Rhythmus als das Ebenmaß, das die melodischen Teile einer Kompos. in anbetracht ihrer formellen Beschaffenheit haben. Die „rhythmische Vergleichung" schaut nicht auf die materielle Beschaffenheit der Sätze, sondern auf ihr mus. Gewicht. Sie unterscheidet rhythmisch zählende von rhythmisch bedeutungslosen Takten, von Einschiebseln, Echos, Dehnungen und Anhängen. J. Ph. Kirnbergers Beschreibung ist weniger exakt, meint aber das Gleiche. Er nennt „Rhythmus" das Prinzip, das den einförmigen Strom des Gesanges durch Ruhepunkte verschiedenen Gliederungswertes je nach Kompositionstypus mehr oder weniger regelmäßig abteilt. Streng geregelt ist der Rhythmus nur im Tanz, in den übrigen Gattungen ist er freier (*Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik*, 2 Bde, Bln u. Königsberg 1771–79, II, 137ff.). Fr.-J. Fétis beschreibt das Prinzip des Satzbaus ähnlich wie Koch. Er definiert den „rhythme phraséologique" als die Symmetrie, die sich in der numeral geordneten, durch eine Taktzahl bestimmte Anlage der Melodiephrasen ausdrückt:

Koch, *op. cit.*: Der Umfang dieser melodischen Theile hingegen, und das Ebenmaas oder das Verhältniß derselben, welches sie in Ansehung der Anzahl der Tacte unter einander haben, wird mit dem Ausdrucke Rythmus bezeichnet (II, 346);
In diesem Falle [zu einem entsprechenden Notenbsp.] wird die Wiederholung eines Tactes nicht allein auf eben derselben harmonischen Grundlage, sondern auch mit eben denselben Stufen der Tonleiter gemacht, und ein solcher durch die Wiederholung eines Tactes entstehende Fünfer behält unter allen Umständen bey der Verbindung mehrerer melodischen Theile die Geltung eines Vierers, und wird bey der rythmischen Vergleichung der Sätze als ein Vierer betrachtet (427);
im III. Bd. umschreibt Koch die „rythmische Beschaffenheit" als das Verhältnis, das die melodischen Teile hinsichtlich ihres Umfangs gegeneinander haben. Unter „Metrum" versteht er dagegen das Taktgewicht, das Verhältnis der Taktzeiten zueinander: „In dem ersten Kapitel dieses Abschnittes muß daher von dem Metrum oder Tactgewichte gehandelt werden (ibid.);
Kirnberger, *op. cit.*: Durch den Rhythmus wird der Strohm des Gesanges, der ohne ihn einförmig fortfließen würde, in größere und kleinere Sätze eingetheilet, deren jeder, wie die Sätze der Rede seinen besondern Sinn hat. ... Wer nur einigermaßen ein Gehör hat, wird bemerkt haben, daß die größte Kraft des Gesanges von dem Rhythmus herkommt. Durch ihn wird so wol der Gesang, als die Harmonie von mehreren Tackten in einen einzigen Satz zusammen verbunden, den das Gehör auf einmal faßt, und etliche kleine Sätze werden wieder als ein größeres Ganzes in einen Hauptsatz verbunden, an dessen Ende ein Ruhepunct ist, welcher uns verstattet, daß wir ebenfals diese einzeln Sätze zusammen auf einmal zu fassen im Stande sind. Der Rhythmus eines Tonstückes hat große Aehnlichkeit mit der Versification eines lyrischen Gedichtes: einzelne Einschnitte der Melodie stellen die Verse vor, und größere Abschnitte von etlichen Einschnitten, sind musicalische Strophen (II, 137);
Fétis, *op. cit.*: La symétrie dans l'arrangement de nombre de mesures dans les phrases de la mélodie compose le rhythme phraséologique... (101).

(b) Zum andern nennt man auch häufig ein Gebilde „Rhythmus", in dem sich das Prinzip des Rhythmus manifestiert: den EBENMÄSSIGEN, AUSGEWOGENEN SATZ. Dies tun etwa Kirnberger, Türk, A. B. Marx, Momigny, Fétis und Lussy. Bisweilen ist es schwierig zu entscheiden, ob unter „Rhythmus" ein bestimmtes Ordnungs- und Gliederungsprinzip zu verstehen ist oder ein Melodieabschnitt, in dem sich dieses darstellt (vgl. unten den Satz von Reicha). Auch Theoretiker, die das Wort Rhythmus in weiter Bedeutung verwenden wie Sulzer und Marx, machen durch ihren Wortgebrauch deutlich, daß sich das allg. Prinzip, das damit bezeichnet wird, nirgends so deutlich und sinnfällig wie im Bereich der Satzbildung verwirklicht. Vermutlich verwendet auch Beethoven in den Hinweisen „Ritmo di tre battute" und „Ritmo di quattro battute" (9. Sinfonie, Scherzo) das Wort im Sinne von Abschnitt oder Satz:

Kirnberger, *op. cit.*: Dergleichen Einschnitte, die man auch Rhythmen nennet, können von verschiedener Länge seyn... (II, 142);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Ein musikalischer Rhythmus kann mit kleinern Redetheilen, die man durch ein Kolon (:) oder Semikolon (;) bezeichnet, verglichen werden (343);
F. G. Drewis, *Freundschaftl. Briefe über d. Theorie d. Tonkunst u. Compos.* (Halle 1797): So wie aus mehreren Taktheilen ein Takt entsteht, so entsteht aus mehreren Takten, die einen Abschnitt, ein kleineres Ganzes bilden, der Rythmus; mehrere solche rythmische Abschnitte bilden eine musikalische Periode, und diese endlich ein ganzes Stück... Gewöhnlich besteht der Rythmus aus 4, auch wol aus 2 Takten; eine ungerade Anzahl ist fehlerhaft (27);
A. B. Marx, *Allg. Musiklehre* (Lpz. [1839] [10]1884): Daß auch Rhythmen von sechs und sechs, ja von fünf und fünf Takten denkbar sind, ... bemerkt man leicht (210);
R. Schumann, *op. cit.*: Es bleibt noch etwas über die Struktur der einzelnen Phrase zu sagen. Die neuste Zeit hat wohl kein Werk aufzuweisen, in dem gleiche Takt- und Rhythmusverhältnisse mit ungleichen freier vereint und angewandt wären, wie in diesem. Fast nie entspricht der Nachsatz dem Vordersatze, die Antwort der Frage (a. a. O.);
J.-J. de Momigny, *Exposé succint du seul système mus.* (Paris 1808): Quand il [un vers ou un hémistiche] est rhythmé,

outes les propositions d'un Hémis tiche doivent se correspondre entre elles, et, pour le nombre et la durée de chacun de leurs membres, soit dans le même vers, soit d'un vers à l'autre, parce que c'est cette symétrie qui forme le Rhythme proprement dit (46f.);
A. Reicha, *Cours de compos. mus.* ([Paris 1818] Wien 1824 [mit synopt. dtsch. Übers. v. C. Czerny]): Rhythme, étendue, ou nombre symétrique et comparatif des membres mélodiques. Il peut avoir toutes les cadences, hors le quart de cadence (II, 404); Comme en général on prend le mot de rhythme dans l'acception où nous admettons le mot de dessin [Czerny übersetzt „Umriß"], il est nécessaire, pour éviter les doubles ententes, de donner ici une définition juste de ce que nous entendons par rhythme et dessin (II, 370);
Le dessin est la manière d'après laquelle les sons se succèdent dans un membre mélodique... Mais le rhythme est toute autre chose: il n'est pas susceptible de beaucoup de changemens. Il compare le nombre de mesures d'un membre avec le nombre de mesures de l'autre, et cherche à égaliser les membres sous ce rapport, sans avoir égard à la valeur des notes. Il place les cadences symétriquement dans des intervalles égaux... Un dessin est presque toujours plus petit qu'un rhythme, car plusieurs dessins peuvent former un seul rhythme... (II, 371f.);
M. Lussy, *Le rythme mus.* (Paris 1883): Les notes entre deux arrêts, entre deux repos, constituent un rythme, appelé par les Grecs Kolon ou membre d'une construction rythmique. Les arrêts sont appelés ictus. Notre définition se rapproche de celle d'Aristote, car, pour lui, rythme est synonyme d'arrêt, de fin (2);
J. G. Sulzer, *op. cit.*, Art. *Einschnitt*: Die kleinern Glieder, aus deren mehrern die Periode insgemein besteht, und deren jedes insgemein ein Rhythmus genennt wird, wollen wir Einschnitte nennen... (II, 35).

(c) Schon Sulzer hebt die Art, wie ein Takt in Erscheinung tritt, seine konkrete Gestalt, die sich in Noten verschiedenen Wertes ausdrücken kann, vom bloßen Takt ab. Die konkrete Gestalt nennt er in diesem Zusammenhang im Unterschied zum bloßen Takt „Rhythmus" (*op. cit.* IV, 95). Fétis nennt zum einen die symmetrische Anordnung verschiedener Noten- und Pausenwerte und zum anderen die periodische Wiederkehr der so entstehenden „einfachen Rhythmen" „Rhythmus" (*op. cit.*, 75). J. Chr. Lobe (*Lehrbuch d. mus. Kompos.*, 4 Bde, Lpz. [1850–67] [3]1866, I, 12) behandelt unter dem Titel *Rhythmik* im wesentlichen die temporale Organisation des Motivs, d.h. hier die Art, in der die Noten- und Pausenwerte sich in den Takt einteilen. Gelegentlich gebraucht er das Wort synonym mit Motiv und spricht von einem „Rhythmus für einen Takt" (63). H. Riemann nennt in der *Mus. Dynamik u. Agogik* (48), ähnlich wie Sulzer, die Modifikation der einförmigen metrischen Tonfolge durch Noten und Pausen unterschiedlichen Wertes „Rhythmus":

Sulzer, *op. cit.*: Nach der lateinischen und griechischen Prosodie, auch einigermaaßen nach der deutschen, haben das jambische und trochäische Sylbenmaaß einerley Takt: nämlich einen ungeraden Takt von drey Theilen, deren zwey in einem zusammengezogen sind; aber als Rhythmus betrachtet, sind sie verschieden. Der jambische Rhythmus ist so: ♪♩ | ♪♩, der trochäische so: ♩♪ | ♩♪. Eben diesen Takt würde ein Pyrrhichischer Vers haben; aber als Rhythmus wäre er von einer andern Art: ♪♪♪ | ♪♪♪ (IV, 94f.);
Fétis, *op. cit.*: Le rhythme propre de la musique consiste d'une part dans l'arrangement symétrique des diverses valeurs de temps; de l'autre, dans le retour périodique des formules de cet arrangement (75);
Riemann, *Mus. Dynamik*...: Wenn der glatte Verlauf der melodischen Bewegung in gleichen Werthen das Metrum am reinsten zur Geltung bringt, so beruht das Wesen des Rhythmus in dem Wechsel von Tönen verschiedener Dauer (48).

(d) Autoren, die alle mit der mus. Zeitordnung zusammenhängenden Faktoren dem Terminus Rhythmus unter- oder wenigstens zuordnen, nennen bisweilen auch den Takt „Rhythmus". Dies tun etwa Sulzer, Forkel sowie einige Dichter und Philosophen. Hegel hält das Zeitmaß und den durch Akzente belebten Takt auseinander und spricht nur dem Takt eine rhythmische Qualität, „Taktrhythmus" zu. Bisweilen, so in einer schönen Wendung Goethes, die die Akzenttheorie in einem einzigen Satz zusammenzufassen scheint, wird der Takt zum Inbegriff des Rhythmischen überhöht. – Im übrigen nennen viele Vertreter der Akzenttheorie den Takt und die Formation, in der er sich am deutlichsten und einfachsten manifestiert, das innere Taktgewicht, „Metrum":

Sulzer, *op. cit.*, Art. *Rhythmus*: Die Griechen nannten Rhythmus ...in der Musik das, was wir den Takt nennen... (IV, 90);
Dieses ist eigentlich das, was man in der Musik den Takt und in der Poesie das Sylbenmaaß nennet, und zugleich die erste und einfacheste Art des Rhythmus (93);
J. N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik*, 2 Bde, (Lpz. 1788 u. 1801): Diese regelmäßige Wiederholung einfacher Dinge, die an sich selbst gar keiner Mannichfaltigkeit fähig sind, nennen wir in der Musik Takt, oder mit dem ursprünglichen Worte, Rhythmus (4);
Hegel, *op. cit.*: Je weiter jedoch diese reichhaltige Veränderung geht, um desto notwendiger ist es, daß die wesentlichen Abschnitte des Taktes sich in derselben geltend machen und als die vornehmlich herauszuhebende Regel auch wirklich ausgezeichnet werden. Dies geschieht durch den Rhythmus, welcher zum Zeitmaß und Takt erst die eigentliche Belebung herzubringt. – Auch in betreff auf diese Verlebendigung lassen sich verschiedene Seiten unterscheiden. Das erste ist der Akzent, der mehr oder weniger hörbar auf bestimmte Teile des Taktes gelegt wird, während andere dagegen akzentlos fortfließen. Durch solche nun selbst wieder verschiedene Hebung und Senkung erhält jede einzelne Taktart ihren besonderen Rhythmus, der mit der bestimmten Einteilungsweise dieser Art in genauem Zusammenhange steht.... Von der Abstraktion und regelmäßigen strengen Wiederkehr des Taktrhythmus ist nun drittens... der beseeltere Rhythmus der Melodie unterschieden (168f.);
J. W. v. Goethe, *Wilhelm Meister* (1795/96): Mir ist zwar von Natur... eine glückliche Stimme versagt, aber innerlich scheint mir oft ein geheimer Genius etwas Rhythmisches vorzuflüstern, sodaß ich mich bei'm Wandern jedesmal im Tact bewege und gleich leise Töne zu vernehmen glaube, wodurch denn irgend ein Lied begleitet wird, das sich mir auf eine oder die andere Weise gefällig vergegenwärtigt (*Weimarer Ausg.* I, 25 (I), 66).

Lit.: L. G. Ratner, Eighteenth-Century Theories of Mus. Period Structure, in: MQ XLII, 1956; G. Kähler, Studien z. Entstehung d. Formenlehre i. d. Musiktheorie d. 18. u. 19. Jh. (v. W. C. Printz bis A. B. Marx), Diss. Heidelberg 1958, maschr.; A. Palm, J.-J. de Momigny. Leben u. Werk. Ein Beitr. z. Gesch. d. Musiktheorie im 19. Jh., Köln 1969; A. Feil, ‚Abmessung (u. Art) d. Einschnitte': Rhythmus in Beethovens Satzbau, Kgr.-Ber. Bonn 1970; E. Apfel u. C. Dahlhaus, Studien z. Theorie u. Gesch. d. mus. Rhythmik u. Metrik (Musikwiss. Schriften I), 2 Bde, München 1974; G. Henneberg, Theorien z. Rhythmik u. Metrik (Mainzer Studien z. Mw. VI), Tutzing 1974; W. Seidel, Über Rhythmustheorien d. Neuzeit (Neue Heidelberger Studien z. Musikwiss. VII), Bern u. München 1975.

V. Es scheint, als verlören die Termini Rhythmus und Metrum in der neueren Lit. an begrifflicher Schärfe und an Bedeutung. Schon im 19. Jh. bezeichnet der Begriff Rhythmus oft anumerale dynamische Bewegungsabläufe (IV. (4) (c) u. (d)). Nun wird er gänzlich von der Vorstellung des Regelmäßigen, Maßvollen, Metrischen ge-

trennt. Er hört auf, eine normative Kategorie zu sein. Er erfährt eine VERALLGEMEINERUNG. Er bezeichnet die ZEITLICHKEIT DER MUSIK ÜBERHAUPT. Auch die Verfassung von Musik, die ursprünglich niemals oder nicht ernsthaft mit dem Wort Rhythmus in Verbindung gebracht worden ist, wird nun damit diskutiert und beschrieben: die Gregorianik, der Minnesang, die mittelalterliche und die niederländische Polyphonie. Die mus. Ethnologie gebraucht das Wort und die Theorie der neuen Musik, auch die der seriellen und aleatorischen. Die Unbestimmtheit, in der es sich bei diesem vielseitigen Gebrauch verliert, mag der Grund dafür sein, daß man einerseits die herkömmliche Form „Rhythmus" durch die offenere Variante „Rhythmik" (vgl. auch IV. (4) (h)) und andererseits den Terminus überhaupt durch andere bestimmtere Wörter ersetzt. Diejenigen, die an der überkommenen Ordnung festhalten möchten, sprechen lieber von der „Zeitgestalt" als vom „Rhythmus" (vgl. etwa: Fr. Neumann, *Die Zeitgestalt. Eine Lehre v. mus. Rhythmus*, 2 Bde, Wien 1959). Vielerorts wird die querständige Formel „freier" oder „unregelmäßiger Rhythmus" durch den Terminus „Prosa" ersetzt. Oder man spricht, vor allem im Blick auf neue Musik, von der „Zeitstruktur", von „Reihen" und der „Organisation der Tondauern". S. Palm und Chr. M. Schmidt tilgen demonstrativ das Wort Rhythmus und setzen dafür ein anderes:

S. Palm, *Zur Notation f. Streichinstrumente*, in: *Notation (Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik* IX, [Mainz 1965]): Als besonders geglückte Niederschrift von rhythmisch – oder besser gesagt: zeitlich – genau fixierter Musik erscheint mir Earle Browns ‚cello music' (88);
Chr. M. Schmidt, *Witold Lutoslawski: Streichquartett*, in: *Die Musik d. sechziger Jahre* (Mainz 1972): Das vielleicht wichtigste Moment für die Bildung in sich bewegter Klangfelder ist das rhythmische, oder besser gesagt, die Organisation der Zeit. Hierbei sind zwei Ebenen zu unterscheiden: zum einen die Dauernorganisation, die im Notentext festgelegt ist, zum anderen die vorgeschriebene Ausführung dieses Notentextes. Am Beginn des II. Satzes steht eine Spielanweisung: ‚The tempo is approximate, as are all rythmical values. Each performer should play his part as if alone. Changes of speed (acc. and rit.) most often concern particular performers and should be treated separately' (157).

Wie immer man im einzelnen den mus. Rhythmus in der Gesch. der europ. Musik auch gedacht hat, man hat ihn als ein Prinzip begriffen, das die dem Sinn unmittelbar faßlichen mus. Zeiträume und Bewegungsvorgänge ordentlich gliedert, so daß sich die Wahrnehmung seiner Manifestationen mit dem Gefühl der Lust verbindet. Man hat das Maß, das Metrum zu den Eigenschaften des Rhythmus gezählt oder, wo man das nicht mehr getan hat, diesen doch einem von ihm unabhängig gedachten Metrum zugeordnet. Über all das setzt man sich zum Teil schon im 19. Jh., vollends aber im 20. Jh. hinweg.

(1) Man sondert den Begriff des Rhythmus von seinen traditionellen Konnotationen Regelmäßigkeit, Ordnung und Symmetrie und erörtert mit seiner Hilfe AUCH AMETRISCHE UND HÖCHST UNAUSGEWOGENE TONBEZIEHUNGEN. So wird, ohne daß man an der Formulierung etwas Unsinniges findet, auch von „ametrischen" und „unregelmäßigen Rhythmen" gesprochen:

O. Messiaen, *Technik meiner mus. Sprache*, übers. v. S. Ahrens (Paris o. J.): Ein Beispiel für ‚freimetrische Musik': der Rhythmus ist von absoluter Freiheit (13);
W. Dürr u. W. Gerstenberg, Art. *Rhythmus, Metrum, Takt*, in: MGG XI (1963): Bei der Umschrift und Interpretation exotischer Rhythmen ist stets mit irrationalen Noten- und Pausenwerten und mit minimalen Vortragsdifferenzierungen aller Art zu rechnen, die das ungeschulte Ohr des Europäers zunächst kaum wahrnimmt und daher überhört. Der in primitiven Kulturen weit verbreitete rezitativische Sologesang kann sich auf einer extrem ungebundenen Rhythmik erheben.... Das reich strömende Melos der mediterranen orientalischen Völker, das eine Hauptquelle der einstimmigen christlichen Kultmusik geworden ist, zeichnet sich rhythmisch durch zahllose irrational schwebende Gesangsmanieren aus (Sp. 417ff.);
H. Oesch, *Zw. Kompos. u. Interpretation*, in: *Die Musik d. sechziger Jahre* (Mainz 1972): [zu L. Berios *Circles*:] Die Aufeinanderfolge der einzelnen Elemente innerhalb der vom Rechteck erfaßten Zeitstrecke sowie der Rhythmus sind der Improvisation des Interpreten überlassen (51).

Man nennt Tonverbindungen rhythmisch, deren Proportionen, wenn davon überhaupt die Rede sein kann, weit außerhalb der Verhältnisse liegen, denen die klass. Disziplin rhythmische Qualität zugesprochen hat und deren Phasen auch keineswegs als irrationale Varianten rhythmischer Proportionen gemeint sind:

A. Schönberg, *Harmonielehre* (Wien [1911] [2]1922): Wohl ist zu erwarten, daß man nicht bei den Zahlen 2, 3, 5 und 7 stehen bleiben wird. Insbesondere nicht, da die letzten zwanzig Jahre gezeigt haben, woran das Maßgefühl sich gewöhnt, wie rasch beinahe jeder Musiker die kompliziertesten Einteilungen lernt und wie selbstverständlich derlei Hörern und Spielern heute ist. Der produktive Geist begibt sich auch im Gebiet des Rhythmus auf die Suche, bemüht sich darzustellen, was die Natur, seine Natur ihm an Vorbildern gibt (250f.);
C. Dahlhaus, *Notenschrift heute*, in: *Notation (Darmstädter Beitr.* ...): Ein Viertelton kann als irrationale Umfärbung oder als selbständige Stufe, der Zeitwert ♩♪ als Viertelnote mit irrationaler ‚valeur ajoutée' oder als Repräsentant der Zahl 5 in der Proportion ♩:♩♪ = 4:5 aufgefaßt werden. ... Demgegenüber [gegenüber der traditionellen Möglichkeit, solche Erscheinungen als irrationale Varianten rationaler Werte aufzufassen] erscheint das Verfahren, Tondauern durch Strecken zu bezeichnen, die vage geschätzt – nicht präzise gemessen – werden, als Versuch, eine Rhythmik darzustellen, in der irrationale Werte ‚für sich' bestehen, statt als Varianten rationaler Werte aufgefaßt zu werden (14);
Palm, *op. cit.* (88): Ein typisches Beispiel ist die folgende rhythmische Situation, an deren präziser Realisation Dirigenten und Musiker manches Mal verzweifeln:

etc.

In der Theorie der seriellen Musik wird der Terminus Rhythmus oft mit dem Parameter Tondauer in Verbindung gebracht und gelegentlich auch damit ineins gesetzt:

R. Stephan, Art. *Zwölftonmusik u. Serielle Musik*, in: MGG XIV (1968): Die ersten rhythmischen Reihen hat O. Messiaen, der die Technik der rhythmischen Variation durch regelmäßige und unregelmäßige Vergrößerung und Verkleinerung schon früher bereichert hatte und der ferner durch Hinzufügung kleinster Werte zu einem Takt (etwa einem Sechzehntel zu einem C-Takt) die ausgiebige Verwendung (und Reihung) in Notenwerten ausgedrückter antiker Metren und Versmaße sowie indischer Rhythmen die traditionelle Taktrhythmik außer Kraft gesetzt hat..., aufgestellt und konsequent verwendet (Sp. 1538);
C. Dahlhaus, *Probleme d. Rhythmus i. d. Neuen Musik*, in: *Terminologie d. Neuen Musik* (Veröff. d. Instituts f. Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt V [Bln 1965]): Die serielle Rhythmik, die Konstruktion rhythmischer Reihen, beruht nicht auf

einem immer gleichen, sondern auf verschiedenen Verfahren, von denen man ohne Übertreibung sagen kann, daß die theoretische Legitimität des einen durch das andere in Zweifel gezogen wird (32).

(2) Man benennt mit dem Wort Rhythmus gelegentlich schon im 19. u. häufig im 20. Jh. FORMATIONEN, DEREN DIMENSION DIE FASSUNGSKRAFT DES SINNS ÜBERFORDERT. Man vermengt Begriffe wie Rhythmus und Form und spricht beispielsweise von „RHYTHMUS IM GROSSEN" UND ÄHNLICHEM (vgl. C. Dahlhaus, *„Rhythmus im Großen"*, in: Melos/NZfM I, 1975, 439ff.). Andererseits wird das Wort bisweilen auch auf Bewegungen bezogen, die wegen ihrer Geschwindigkeit dem Sinn entgehen, auf die Tonschwingung beispielsweise:

E. Hanslick, *Vom Mus.-Schönen* (Lpz. 1854): Das Urelement der Musik ist Wohllaut, ihr Wesen Rhythmus. Rhythmus im Großen, als die Übereinstimmung eines symmetrischen Baues, und Rhythmus im Kleinen, als die wechselnd-gesetzmäßige Bewegung einzelner Glieder im Zeitmaß (32);

E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Den Kampf zwischen Consequenz und Widerstreit richtig hinauszuführen, daß die künstlerische Einheit bewahrt und edler Friede das Ziel werde, ist die schwerste Aufgabe, und fordert eben so viele geniale Naturgabe wie gereifte Kunsterfahrung. Denn wenn wir auch voraus setzen, daß hier der Gesammt-Rhythmus im eigentlichsten Sinne der Regler und Ordnungsstifter sein müsse, indem die Haupttheile: Thema, Verflechtung, Erfüllung oder Exposition, Verwicklung, Katastrophe, in dem rhythmischen Verhältnis eines annähernden Gleichgewichtes stehen sollen: so ist damit nur die allgemeinste Regel gefaßt... (76);

R. Westphal, *Allg. Theorie d. mus. Rhythmik seit J. S. Bach* (Lpz. 1880): Die formale Ordnung und Gleichmäßigkeit im Raume, die in den Werken der apotelestischen Künste zur Erscheinung kommt, nennen wir Symmetrie, die formale Ordnung und Gleichmäßigkeit in der Zeit, die in den Werken der musischen Künste zur Erscheinung kommt, nennen wir Rhythmus (XLVIII);

H. Riemann, *Große Kompositionslehre* (Stuttgart 1913): Rhythmus im Großen (so im Reg. d. III. Bd, 244, im Blick auf R. Wagners Beschreibung der mus. Periode);

E. Kurth, *Musikpsychologie* (Bln 1931): Das Gleichgewicht einer Verlaufsbewegung ist somit auch das Ergebnis unzähliger Kräfte, die in ihm ihre Einheit finden; es entsteht daher gleichfalls als ein Komplexeindruck; sein Herausspüren ist ein konzentrierter psychischer Akt, der den Großrhythmus des ganzen Verlaufs wie in einem Augenblick zu einem neuen, übergreifenden Formphänomen zusammenfaßt (279);

A. Lorenz, *Das Geheimnis d. Form bei R. Wagner* (Bln 1924ff.), IV: *Der mus. Aufbau v. R. Wagners ‚Parsifal'* (1933): Man muß sich darüber klar sein, daß Form nichts anderes ist als große Rhythmik. Sie besteht einzig und allein im Erfühlen gewisser zeitlicher Abschnitte, die ebensosehr durch harmonische, melodische, dynamische und koloristische Elemente unserem Empfinden nahegebracht werden, wie durch metrisch-rhythmische Periodik (2);

E. Ratz, *Einführung in d. mus. Formenlehre* (Wien 1951): So schwingt ein großer einheitlicher Rhythmus durch diesen Satz [durch den langsamen Satz der Klaviersonate op. 106 von Beethoven]... (219);

C. Sachs, *Rhythm and Tempo* (New York 1953): Rhythm and form. It has become a truism that the notion of rhythm has been expanded to encompass the whole ‚form' or structure of a piece... Hence the old idea that rhythm and ‚form' are more or less two names for the same thing (16f.);

W. Hess, *Die Dynamik d. mus. Formbildung* (Wien 1960): Jedes Tonstück rollt ja zeitlich ab, birgt also a priori das Agens des rhythmischen Kräftespieles (handle es sich nun um den kleinen, zeitlich empfundenen Rhythmus des Metrums oder den großen geistig geprägten Rhythmus der Form) ebenso in sich wie eine formale Gestaltung im architektonischen, die Form als Ganzes in sich ruhen lassenden Sinne (I, 9);

G. W. Cooper u. L. B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago 1960): Rhythm may be defined as the way in which one or more unaccented beats are grouped in relation to an accented one [Die Autoren ordnen im Sinne dieses Prinzips auch die formalen Verhältnisse größter Kompositionen.];

C. Dahlhaus, *Form in d. Neuen Musik*, in: *Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik* X (Mainz 1966): So ist z.B. der Satz, Form sei Rhythmus im Großen, eine Metapher, die nicht beim Wort genommen werden darf; als Prinzip einer Formenlehre ist sie unbrauchbar. Denn der Begriff der rhythmischen Korrespondenz reicht über die Größenordnung der Periode nicht hinaus (42).

(3) Man bringt die Struktur von Ereignissen mit dem Wort Rhythmus in Verbindung, die nicht als beweglich, sondern als starr empfunden werden, folglich als „STATISCHE" STRUKTUREN gelten können:

C. Dahlhaus, *Probleme d. Rhythmus...*: In der Musik und durch sie die Zeit stillstehen zu lassen, ist eine Intention, um die Strawinskys musikalisches Denken, unabhängig vom Wechsel der Stile, seit jeher kreist. Doch kann man, mag auch der Gedanke eines Innehaltens in der Zeit in Strawinskys oeuvre in immer wieder anderen Formen umschrieben werden, einen Satztypus nennen, der ihm am nächsten kommt und ihn am nachdrücklichsten ausprägt. Sein Kennzeichen ist eine schwebende Rhythmik, deren Idee Strawinsky an Werken des 14. und 15. Jahrhunderts aufgegangen sein mag, von ihm aber mit musikalischen Mitteln verfolgt wird, die von denen des späten Mittelalters weit abliegen. ...Der Eindruck des Schwebenden, eines in sich bewegten Stillstands, der von der Rhythmik ausgeht, beruht auf einer Methode, die als ‚Neutralisierung' zu bezeichnen wäre... Die Quantitäten, die Taktschwerpunkte, die Deklamationsakzente und die Akkordeinsätze neutralisieren sich... gegenseitig (31).

(4) Man nennt endlich auch die BEZIEHUNGEN ZWISCHEN GLEICHZEITIG ERKLINGENDEN EREIGNISSEN eines mehrstimmigen Satzes „rhythmisch" oder „polyrhythmisch". Rhythmus bezeichnet hier nicht oder nicht nur sukzessive, sondern allein oder auch simultane Verhältnisse:

H. Riemann, *Mus. Dynamik u. Agogik* (Hbg u. St. Petersburg 1884): Die Polyrhythmik fordert also mit gebieterischer Notwendigkeit das Zusammenschließen mehrerer einfachen Motive zu engerer Einheit, und die Ausdehnung der dynamischen Schattirung auf die so gebildete größere Gruppe, welche vom Standpunkte der Monorhythmik (Rhythmik einer einzigen Stimme) immerhin als willkürliche, d. h. vom Willen abhängige erscheinen musste..., ergiebt sich so als logische Konsequenz (192);

W. Gieseler, *Kompos. im 20. Jh.* (Celle 1975): Messiaen hat keine eigentliche Rhythmuslehre aufgestellt, er ist offensichtlich eher an praktischer Anleitung interessiert; doch steckt hinter seiner Darstellung sehr deutlich die Idee, daß die Entwicklung der Rhythmik der der Melodik gleichziehen, einer Polyphonie also eine Polyrhythmie entsprechen müsse (57).

(5) Häufig belegt man im 20. Jh. den Terminus Rhythmus mit Attributen und verbindet ihn mit anderen Begriffen zu KOMPOSITA. Die meisten dieser komplexen Begriffe sind von der Musikwiss. geprägt worden. Sie verweisen auf Interessen- und Problembereiche der Rhythmusforschung. In ihrer Vielzahl drückt sich die Erkenntnis aus, daß es VIELERLEI ARTEN DES RHYTHMUS ODER VIELE RHYTHMEN gebe. Die zusammengesetzten Termini wirken der Verallgemeinerung des einfachen Terminus entgegen. Die Forschung unterscheidet damit erstens zeit- und notationsbedingte Erscheinungsweisen des Rhythmischen, so etwa die Rhythmik der Neumen (P. Wagner, *Zur Rhythmik d.*

Neumen, in: JP XVII, 1910, 13ff.), den gregorianischen Rhythmus (E. Jammers, *Der gregorianische Rhythmus*, Straßburg 1937), die modale oder Notre Dame-Rhythmik (Fr. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Halle 1910, 42; J. Handschin, *Zur Notre Dame-Rhythmik*, in: ZfMw VII, 1924/25, 386ff.) oder die Rhythmik der Mensuralmusik (C. Dahlhaus, *Zur Theorie d. Tactus*, in: AfMw XVII, 1960, 22: „Die Rhythmik der Mensuralmusik des 15. und 16. Jahrhunderts war keine akzentuierende, sondern eine nur zeitmessende Rhythmik"). Komposita dienen zweitens der Bezeichnung gattungseigener und stilbedingter Verlaufscharaktere. Dazu verwendet man beispielsweise die Begriffe Motettenrhythmik (Fr. Ludwig, *Die geistliche nichtliturgische, weltliche einst. u. d. mehrst. Musik d. Mittelalters bis zum Anfang d. 15. Jh.*, in: Adler-Hdb., 251: „Bisher war die gesamte Motettenrhythmik wesentlich modal"), tempus-Rhythmik („... die Franzosen (gehen) außer in den Motetten selten über die tempus-Rhythmik hinaus..."; ibid. 277), Isorhythmie (273), Deklamationsrhythmik (K. G. Fellerer, *Die Deklamationsrhythmik in d. vokalen Polyphonie d. 16. Jh.*, Düsseldorf 1928) oder Tanzrhythmik (R. Steglich, *Tanzrhythmen in d. Musik J. S. Bachs*, Wolfenbüttel u. Zürich 1962). Neu ist drittens die Attribuierung des Begriffs durch Komponistennamen (R. Steglich, *Über den Rhythmus Beethovens*, in: *Studium generale* III, 1950; E. Lowinsky, *On Mozart's Rhythm*, in: MQ XLII, 1956, 162ff.; A. Feil, *Studien zu Schuberts Rhythmik*, München 1966). Darin spricht sich das Forschungsinteresse an der personalstilistischen Prägung mus. Zeitverläufe aus. Eine vierte Gruppe von Komposita geht aus der Analytik hervor. Der Begriff „harmonischer Rhythmus" verdankt sich einer analytischen Methode; er bezeichnet den Zeitverlauf harmonischer Ereignisse:

J. LaRue, *Guidelines for Style Analysis* (New York 1970): To a large extent Rhythm results from changes in Sound, Harmony, and Melody... (88);
Harmonic rhythm, especially in small dimensions..., furnishes somewhat more easily observable interactions, since there is no need to convert or schematize in order to compare durations... (94).

Vielfach dienen zusammengesetzte Bildungen der Bezeichnung verschiedenartiger Ereignischaraktere innerhalb eines Oeuvres oder eines einzelnen Werkes. In diesem Sinne hat schon Hegel den Taktrhythmus vom Rhythmus der Melodie unterschieden (vgl. IV. (4) (c)). Die moderne Analytik hat dieses Verfahren verfeinert. C. Dahlhaus gebraucht in einer Studie zum Rhythmus Strawinskys nicht weniger als fünf derartige Begriffe. Er verwendet die Begriffe melismatische Rhythmik, Distanzrhythmik, zählende Rhythmik, Schlagzeitrhythmik und Taktrhythmik:

C. Dahlhaus, *Probleme d. Rhythmus...*: [zum ersten Chor aus *Les Noces*:] Beruht der erste Typus, die melismatische Rhythmik, auf irrationalen Dehnungen und Verkürzungen, und der zweite, die Distanzrhythmik, auf Tonabständen, die zwar gemessen werden, einem Taktschema aber bloß äußerlich, im operationalen, nicht im essentiellen Sinne unterworfen sind, so ist ein dritter Typus, der als zählende Rhythmik zu bezeichnen wäre, auf einen einzigen Zeitwert beschränkt. ...um Strawinskys Rhythmik gerecht zu werden, muß man den zeilentrennenden Einzelschlag als ein Phänomen begreifen, das die Taktrhythmik nicht kennt: als Zeitwert, der für sich steht, ohne als rhythmisch Zweites auf das Vorausgegangene oder als rhythmisch Erstes auf das Folgende bezogen zu sein (27f.);
[zu *Le sacre du printemps, Danses des adolescentes*:] Daß sich die Schlagzeiten dem Subordinationsprinzip der Taktrhythmik entziehen, schließt nicht aus, daß sie Gruppen bilden. Doch ist in der Schlagzeitrhythmik die Gruppierung kein allgemeines, den rhythmischen Details vorgeordnetes Schema, sondern Resultat und Erscheinungsform des besonderen, einzelnen rhythmisch-melodischen Impulses. In der Taktrhythmik wirkt ein Taktwechsel als Abweichung von der Norm der Gleichmäßigkeit, einer Norm, die im Wesen der Taktrhythmik begründet ist. In der Schlagzeitrhythmik dagegen wird zur Regel, was in der Taktrhythmik Ausnahme war: Daß die Gruppierungen wechseln, liegt in der Natur einer Rhythmik, die sich ohne Rückhalt an einem Schema den Impulsen der Details überläßt (29).

Lit.: K. v. Fischer, Das Zeitproblem in d. Musik, in: Das Zeitproblem im 20. Jh., Sammlung Dalp, Bern 1964; Fr. Zaminer, Rhythmus u. Zeitdauern-Organisation, in: Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh., hg. v. H. H. Eggebrecht, Stuttgart 1974.

Wilhelm Seidel, Heidelberg 1980

Ricercar

ital., von ri-cercare, wieder-suchen, von neuem suchen, nachsuchen, suchen, nachforschen, ausfindig zu machen suchen, versuchen (mlat. recercare, genau erforschen; recercatio, Untersuchung, vorwiegend als juristische Termini gebräuchlich); ricercar[e] (im mus. Sprachgebrauch seit 1507), auch ricercata, recercar[e], recercata, recercario, und weitere orthographische Varianten; span. recercada (seit 1553); frz. recherche, recherchée (seit 1623).

Ricercar begegnet als mus. Fachterminus in Infinitiv-, Partizip- und Substantivform seit dem frühen 16. Jh. Die ital. Lautform ist maßgeblich auch außerhalb Italiens, mit Ausnahme Frankreichs und Spaniens (dort auch Tiento, von span. tentar, befühlen, tasten, suchen, seit 1536 als Synonym von Ricercar mit vergleichbaren Bedeutungswandlungen auftretend; s. unten II. (1) u. *Exkurs 1*); die engl. Wortform research tritt als mus. Begriff nicht auf. Beim ital. Sprachgebrauch bleibt zu berücksichtigen, daß das Verb ricercare selbst im Zusammenhang mit einer mus. Sache nicht immer direkt als mus. Fachterminus anzusprechen ist, z.B.: „...tutti i gradi, cadenze, e salti, che ricerca la musica" (A. Brunelli, *Varii Esercitii*, Florenz 1614, Vorwort) ist zu verstehen als Schritte, Kadenzen und Sprünge, welche die Musik erfordert, oder „...il modo che si ricerca nel sonare" (G. Frescobaldi, *Il primo libro di Capricci*, Rom 1624, Vorwort) als die zu suchende, d.h. verlangte Spielart.

Für die begriffsgeschichtlichen Zusammenhänge ist entscheidend, daß sich die Flexibilität des Terminus und seines Anwendungsbereiches auf einen in mus. Hinsicht nicht eindeutig fixierbaren semantischen Wortgehalt gründet. Die Grundbedeutung (N. di Castelli, *Diz. Ital.-Tedesco*, Lpz. 1729, 703: „wieder-offt suchen, versuchen / probiren") der nur als kontextabhängiger Prädikator zu verstehenden Vokabel, der die dtsch. Übersetzung versuchen/Versuch in diesem Zusammenhang am nächsten kommt, impliziert drei Aspekte, die – sich oft überschneidend – in den musikterminologischen Wandlungen wiederzuerkennen sind: (a) Versuch als vorbereitende Aktion des ausübenden Musikers, (b) Versuch als Studie und Übung des lernenden Musikers, (c) Versuch als forschendes Bemühen des gelehrten Musikers.

Da sich literarische Belege für die Definition(en) des Terminus nur sporadisch finden, sind die wichtigsten Quellen für eine Erarbeitung der Begriffsgeschichte die „Ricercar" benannten Kompositionen selbst. Die hier nicht zu übersehende Problematik, aus Kompositionsart, Satztechnik und Formgestalt Rückschlüsse auf die Bedeutung des Terminus zu gewinnen, wird dadurch vergrößert, daß die oft nur oberflächliche Benennung von Instrumentalstükken durch Komponisten, Drucker und Kopisten vor allem im 17. Jh. vielfach Zweifel am gezielten Gebrauch und damit der konkreten Bedeutung gewisser Termini aufkommen läßt. Gleichwohl lassen sich folgende Bedeutungen klar eingrenzen:

I. (1) Das ital. Verb ricercare wird im Zusammenhang mit bestimmten idiomatischen Wendungen seit dem 16. Jh. mus. verwandt im Sinne von EIN INSTRUMENT VERSUCHEN, AUSPROBIEREN, DESSEN STIMMUNG ÜBERPRÜFEN oder VERSUCHEN DER SINGSTIMME IN ANSATZ UND ANSTIMMEN. (2) Hieran anknüpfend wird die Vokabel als SATZBEZEICHNUNG übertragen auf ein IMPROVISATORISCH-PRÄLUDIERENDES INSTRUMENTALSTÜCK, das dem Versuchen des Instrumentes sowie dem Aufsuchen der Tonart zwecks INTONATION einer nachfolgenden Komposition dient. Der hiermit gegebene Typ des PRÄLUDIENRICERCARS (1507 erstmalig in der Lautenmusik nachweisbar) bleibt bis ins 18. Jh. hinein lebendig.

II. (1) Um 1540 entsteht im Bereich der instrumentalen Ensemblemusik mit der Übernahme des motettischen Imitationsprinzips eine auf eine neue Satzgrundlage gestellte Ricercarart. Dieser bald auch in der Tastenmusik übernommene Typ des IMITATIONSRICERCARS dominiert fortan im 16. Jh. Die INTONATIONSFUNKTION wird grundsätzlich beibehalten, der Terminus Ricercar versteht sich jedoch nunmehr vor allem als eine besondere ART KONTRAPUNKTISCH-IMITATIVEN KOMPONIERENS, und zwar speziell abzielend auf die Verfolgung des Soggettos im Satzgefüge. (2) Eine weitere begriffliche Komponente erscheint seit der Mitte des 16. Jh. in der Zweckbestimmung zahlreicher Imitationsricercari als INSTRUMENTAL-VOKALE STUDIENWERKE, VERSUCHS- UND PROBESTÜCKE didaktischen Charakters.

III. (1) Der didaktische Aspekt verselbständigt sich in den Ricercari der Instrumentallehren aus der 2. Hälfte des 16. Jh., die auf das Versuchen und Üben von Geläufigkeits- und Doppelgriffpassagen bzw. das Aufsuchen von Verzierungsfloskeln zur Kolorierung einzelner Instrumentalstimmen (evtl. gegebener Vokalsätze) abzielen. Dieser Typ des ÜBUNGSRICERCARS begegnet noch in Instrumentalstudienwerken des 17. Jh. (2) Der Wortstamm von Ricercar erscheint in der barocken VERZIERUNGSMANIER des „cercar della nota" im Sinne von Suchen der Hauptnote (von der Nebennote aus).

IV. (1) Um 1600 entwickelt sich vorwiegend im Bereich der Tastenmusik das die Intonationsfunktion ablegende und zum selbständigen Spielstück gewordene FUGENRICERCAR. Dieser als gelehrter Versuch im strengen Satz konzentriert fugischer Faktur zu charakterisierende Ricercartyp setzt sich mit seiner betont konservativ-vokalen Kompositionsart gegenüber der stilistisch neutraleren Fuge im Verlauf des 17. Jh. mehr und mehr ab. (2) Als Satzbezeichnung fast völlig zurücktretend gewinnt der Terminus Ricercar Bedeutung in der Fugenlehre des 18. und frühen 19. Jh. als Bezeichnung für eine besonders streng und kompliziert angelegte KUNSTFUGE. (3) Im Gefolge retrospektiver Stiltendenzen wird im 20. Jh. Ricercar als Werktitel für ARCHAISIERENDE, AM IMITATIONS- UND FUGENRICERCAR ORIENTIERTE INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN im strengen Satz wieder aufgegriffen.

I. (1) Das ital. Verb ricercare ist in Wendungen wie „ricercare le corde d'un instrumento" (R. Rigutini u. O. Bulle, *Ital. Dtsch. Wörterbuch*, Lpz. 1896, Bd. I, 679: „ein Instrument anschlagen; präludieren") seit dem 16. Jh. literarisch nachzuweisen. Desgleichen findet sich für den Vokalbereich ricercata im Sinne von „l'intonazione sotto voce prima de principiare il canto" (N. Tommaseo u. B. Bellini, *Nuovo Diz. della Lingua Ital.*, Rom 1872, Bd. IV, 188; Rigutini/Bulle übersetzen: „Ansatz, Intonation mit halblauter Stimme vor Beginn des eigentlichen Gesanges") mehrfach belegt. Beide Beispiele verdeutlichen, wie die Entstehung des mus. Fachterminus in der Grundbedeutung

der Vokabel (ricercare = suchen; s. oben) anzusiedeln ist: es geht um das VERSUCHEN, ANSCHLAGEN UND AUSPROBIEREN DES INSTRUMENTES mit dem Ziel des Einspielens und zum Zweck der Überprüfung der (Saiten-)Stimmung bzw. um das VERSUCHEN DER SINGSTIMME IN ANSATZ, ANSTIMMEN bzw. ANSUMMEN (sotto voce) zur Vorbereitung des Einsatzes.

Die Grundbedeutung von ricercare wird vorwiegend im Zusammenhang mit dem Spiel von Saiteninstrumenten gebraucht. So führt noch WaltherL (1732) als besonderen Artikel auf:

Ricercar' uno stromento, un Liuto, Violino... ein Instrument, Laute, Geige versuchen, obs gestimmt sey. Far una ricercata d'uno stromento, Liuto, Violino, bedeutet mit dem vorigen einerley (526).

Daß sich dieser Sprachgebrauch noch bis ins 19.Jh. hinein erhalten hat, zeigt die ital. Übersetzung eines Verses aus Homers *Odyssee* bei I.Pindemonte (Verona 1822). Vom Kitharöden Phemios heißt es:

ἤ τοι ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν (I, 156);
...che... il canto scioglie. Mentr' ei le corde ne [della cetera] ricercava con maestre dita;

(vgl. hierzu die Übersetzung bei J.H.Voß [Hamburg 1781]: „Prüfend durchrauscht' er die Saiten und hub den schönen Gesang an").

(2) Aus der sachlichen Verbindung mit der Präparation eines mus. Vortrages versteht sich Ricercar (nunmehr partizipial oder substantivisch, seltener infinitivisch gebraucht) im Sinne eines kurzen, freien instrumentalen Vorspiels, und zwar vorwiegend zur Einleitung von begleiteten oder unbegleiteten Gesangsstücken:

V.Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna* (Florenz 1581): Fece prima una bella Ricercata con le dita, e di poi cominciò a cantare (39).

Aber auch reine Instrumentalsätze (sonate) können von einem Ricercar eingeleitet werden:

D.Bartoli, *La Ricreatione del savio* (Rom 1659): Facciam... che s'avvenga d'udire... un valentissimo sonator d'arpa, che dopo una breve ricercata, ch' è l'esame dell' accordatura, dia nelle più vaghe e artificiose sonate ch'egli sappia (5, 64).

Ricercar gehört als SATZBEZEICHNUNG zu den ältesten Satzbezeichnungen der Instrumentalmusik. Als solche steht sie meist ohne Attribut, doch treten gelegentlich Zusätze folgender Art auf: „Ricercari musicali" (F.Canale, *Ricercari di tutti li tuoni*, Venedig 1601), „Recercate concertate" (J.Matelart, *Intavolatura de leuto*, Rom 1559; für zwei Lauten) oder „Ricercari ariosi" (A.Gabrieli, *Canzoni alla francese et ricercari ariosi*, Venedig 1605); – diese Aufzählung nimmt keine Rücksicht auf den jeweils vertretenen Ricercartyp.

Die Satzbezeichnung Ricercar ist erstmalig nachweisbar in F.Spinacinos *Intabolatura de lauto*, Buch I und II (Venedig 1507), danach in einer Reihe weiterer Lautendrucke (J.A.Dalza, Venedig 1508; F.Bossinensis, Venedig 1509 u. 1511, etc.; vgl. das vollständige Verzeichnis der Drucke bei H.M.Brown 1965; ebenda 545 Index aller „Ricercar" betitelten gedruckten Instrumentalsätze des 16.Jh.) und auch in Lautenhss. ab ca. 1510 (vgl. G.Thibault, *Un manuscrit ital. pour luth...*, in: *Le luth et sa musique*, Paris 1958, 43–76; V.Capirola, *Lute-Book*, hg. von O.Gombosi, Neuilly-sur-Seine 1955), schließlich seit M.A.Cavazzonis *Recherchari, Motetti, Canzoni* (Venedig 1523) im Bereich der Orgel- und damit der Tastenmusik. Alle diese Sätze sind kurze, IMPROVISATORISCH-PRÄLUDIERENDE STÜCKE, die dem Versuchen und Ausprobieren des Instrumentes sowie dem Aufsuchen der Tonart einer nachfolgenden Komposition dienen. Das Begriffswort Ricercar bezieht sich somit auf Faktur und Funktion des Stückes.

Die Lauf- und Akkordwerkfaktur wird durch das improvisatorische In-die-Saiten- bzw. Tasten-Greifen zum Versuchen und Probieren des Instrumentes bestimmt. Ricercar ist in dieser Beziehung sinn- und sachverwandt mit instrumentalspezifischen Fachtermini wie Tastata (J.A. Dalzas *Intabolatura de lauto*, Venedig 1508, kombiniert z.B. „Tastar de chorde con li soi recercar dietro"), Toccata (→ Tactus II.), Tiento, Arpeggiata. Der älteste literarische Beleg für die mus. Verwendung des Verb ricercare betont das Moment der klanglichen Abwechslung, vor allem im Sinne der vollen Ausnutzung des zur Verfügung stehenden Tonumfanges:

L.Ariosto, *Orlando Furioso* (Venedig 1516): Signor, far mi convien come fa il buono / Sonator sopra il suo instrumento arguto, / Che spesso muta corda, e varia suono / Ricercando ora il grave, ora l'acuto (8, 29).

Ariosto verweist hier zur Rechtfertigung häufigen Gesprächsstoffwechsels metaphorisch auf den guten Instrumentalisten, der oftmals die Saiten wechselt, mal nach tiefen und mal nach hohen Klängen suchend. Bestimmte Form- oder Gestaltungsprinzipien läßt die bewußt kunstlose („senza arte"), stegreifartige Anlage dieser Ricercari nicht erkennen:

S.Speroni, *Apologia dei dialoghi* (Venedig 1596): Ricercari communemente sono appellati si fatti suoni licenziosi, fatti ad arbitrio del sonatore, senza arte alcuna che dia loro legge di cominciare, nè di finire (365).

Der absichtliche Kontrast gegenüber der auf das Ricercar folgenden gearbeiteten Komposition („arteficiose sonate", s. oben den Beleg bei Bartoli) ist deutlich. Erst in den 1530er Jahren nimmt der nunmehr ausgereiftere Typ des PRÄLUDIENRICERCARS Elemente der imitativen Schreibweise auf bei grundsätzlichem Beharren auf der improvisatorischen Faktur; so z.B. die Lautenricercare von F. da Milano (Forlì 1536) oder die Tastenricercare von G.Fogliano (Hs. Castell' Arquato, ca. 1540; vgl. K.Jeppesen [2]1960).

Die INTONATIONSFUNKTION des Präludienricercars reflektiert das Aufsuchen der Stimmung im ursprünglichen Wortsinn von ricercare, der nunmehr übertragen wird auf das Aufsuchen der Tonart eines nachfolgenden Stückes. Dalzas „Tastar de chorde con li soi recercar dietro" (s. oben) differenziert sogar zwischen dem bloßen Anspielen der Saiten zwecks Stimmungsüberprüfung (= Tastar de chorde) und dem durch Kadenzen gegliederten unmittelbar anschließenden Intonationssatz (= Ricercar). Die Sachverwandtschaft zwischen Intonatio (im 16.Jh. häufig als Bezeichnung für Präludien auftretend, z.B. A.Gabrieli, *Intonationi d'organo*, Venedig 1593) und Ricercar zeigt sich vor allem in der Tonus-Beischrift bzw. in der Angabe eines zugehörigen Stückes gleicher Tonart:

Spinacino (1507): Recercare de tutti li Toni; Recercare de tous biens; Recercare a Juli amours (bezogen auf die im gleichen Lautenbuch befindlichen Chanson-Intavolierungen);
Cavazzoni (1523): Recercare primo (gefolgt von „Salve Virgo"); Recercare secondo (gefolgt von „O stella maris").

Ricercar wird in seiner mus. Funktion auch als Prolog verstanden und mit den entsprechenden Begriffen der Rhetorik verglichen:

B.Segni, *Traduzione della rettorica d'Aristotele* (Venedig 1549): Il proemio... è il principio dell' orazione, ed è il medesimo che il prologo nella poesia, e che è nel suono la ricerca (27);
D.Bartoli, *Dell' Ultimo e beato fine dell'huomo* (Rom 1670): Io non voglio aver fatto altro di quel che sogliono i sonatori di liuto, un proemio, come dicevano i Greci, o come noi, una ricercata (*Opere*, vol. III, 1, 6).

Wie im Prolog der Dichtung spielt auch im Ricercar das Moment der Einstimmung im Blick auf die Gemüter der Zuhörer eine Rolle:

T.Tasso, *La Gerusalemme liberata* (1581): Qual musico gentil, prima che chiara / Altamente la lingua al canto snodi, / A l'armonia gli animi altrui prepara / Con dolci ricercate in bassi modi (16, 43).

Auch im Vorwort von G.Frescobaldis *Capricci, Canzon francese, e Ricercari* (Venedig 1628) klingt dieser Aspekt des „cercar l'affetto" an (vgl. anschl. auch den Beleg bei Mersenne).
Angesichts der allgemeinen Einleitungsfunktion, die über das rein Intonationsmäßige hinausgeht, entspricht Ricercar Benennungen wie Proömium, Praeambulum, Praeludium, Anabole und Intrada.
Der Typ des Präludienricercars bleibt im Bereich der Lautenmusik infolge der besonderen spiel- und notationstechnischen Gegebenheiten im 16.Jh. vorherrschend (z.B. die Ricercari aus V.Galileis *Fronimo. Dialogo*, Venedig 1584 u. 1586), während es in der schriftlichen Überlieferung des Tastenmusikrepertoires seit der Jahrhundertmitte praktisch ausstirbt. Zu den wenigen Ausnahmen gehören zwei unter Sweelincks Namen in den Turiner Tabulaturen überlieferte, toccatenartige Ricercari (GA I/1, ed. Leonhardt, 1968, Nr. 39 u. 40). Daß das Präludienricercar als Improvisations- und Vorspieltyp weiterhin (auch gerade auf dem Gebiet der Tastenmusik) gepflegt und der Terminus Ricercar nach wie vor auch in der einschlägigen Weise noch verstanden wurde, bezeugen zahlreiche theor. Quellen:

M.Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636): Et lorsque le Musicien prend la liberté d'y employer tout ce qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appelée „Fantasie" où „Recherché" (164);
BrossardD (1703, ²1705): RICERCATA veut dire, RECHERCHE. C'est un espece de Prelude ou de fantaisie qu'on joüe sur l'Orgue, le Clavessin, le Théorbe, etc. où il semble que le Compositeur Recherche les traits d'harmonie qu'il veut employer dans les pieces reglées qu'il doit joüer dans la suite. Cela se fait ordinairement sur le champs & sans preparation, & par consequent cela demande beaucoup d'habilité (95);
dieser Art. wird nahezu wörtlich in RousseauD (1767; S. 398) übernommen und erscheint auch übersetzt bei WaltherL (1732) innerhalb des Ricercar-Art.: „...Andere brauchen und setzen davor: Ricercata (ital.) Recherche (gall.) wovon Brossard schreibet: es sey eine Praeludien oder Fantaisie-Art, so auf der Orgel, Clavicymbel, Théorbe, u.d.g. gespielt werde, wobey es scheine, ob suche der Componist die Harmonischen Gänge oder Entwürffe, so er hernach in den einzurichtenden Piéces anwenden wolle. Solches geschehe ordinairement ex tempore und ohne praeparation, und erfordere folglich einen starcken habitum"' (526);
J.Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hamburg 1739), führt den Terminus Ricercar an bei der Erörterung des Extempore-Spiels im Sinne des stilus fantasticus: „Die Italiener nennen diesen Styl a mente, non a penna. Wiewol die so genannten: Fantasie, Capriccie, Toccate, Ricercate etc...." (87). In gleicher Weise spricht auch D.G.Türk, *Clavierschule* (Lpz. 1789) von „Ricercate" als „eine[r] Art von Fantasie" (396).

Die Aufnahme des Präludienricercars in die Kategorie des stilus fantasticus (s. auch *Exkurs 2* u. *3*) reflektiert ein Verständnis des Terminus, das von seiner Grundbedeutung kaum entfernt ist. Das improvisatorische Element („ex tempore und ohne praeparation") wie die Vorspielfunktion („Praeludien-Art") bleiben erhalten, während die Intonationsaufgabe in ein allgemeineres „Suchen der harmonischen Gänge und Entwürfe" umgedeutet wird. Dies zeigt sich noch in einem Unikum aus der Spätzeit des Präludienricercars, dem „Ricercata" benannten Einleitungssatz der vorletzten Suite aus G.Chr.Wagenseils *Divertimenti da Cimbalo* (op. IV, 5, Wien 1763; ed. F.Blume, Nagels Musik-Archiv, Nr. 36, 25f.), dessen Modulationsspanne (f-moll – Fis-dur) überraschend ist und dessen Arpeggio-Figuration auf ein konventionelles Improvisationsmodell zurückgeht.

II. (1) Um 1540 entsteht ein Ricercartyp, der durch die konsequente Übernahme des motettischen Imitationsprinzips auf eine neue satztechnische und formale Grundlage gestellt wird. Der Ansatzpunkt für dies IMITATIONSRICERCAR findet sich in der instrumentalen Ensemblemusik (früheste Beispiele in der Sammlung *Musica nova*, Venedig 1540, mit Ricercari von A.Willaert, J. da Modena, H.Parabosco u.a.; vgl. Slim 1964), die hiermit erstmalig den Ricercarbegriff übernimmt. Die Übernahme vokaler Satzprinzipien ist bezeichnend für die immer deutlicher werdende Loslösung der Instrumentalmusik von den spielmännischen Traditionen. Auch in der Aufzeichnungsform (Mensuralnotation, Stimmbuch) orientierten sich die bis ins 17.Jh. hinein gepflegten Ensembclericercari an der Praxis der vokalen Kunstmusik. Die tasteninstrumentale Nutzung ist damit freilich nicht ausgeschlossen, wie schon 1540 der Titel der *Musica nova* besagt: „accomodata per cantar et sonar sopra organi et altri strumenti". Intavolierungen konnten unschwer vorgenommen werden (vgl. Brown 1965 im Blick auf zahlreiche Konkordanzen gedruckter Intavolierungen von Ensembclericercari). Doch schon wenig später tritt das Imitationsricercar auch in der genuinen Tastenmusik auf, und zwar mit G.Cavazzonis *Intavolatura cioè Recercari, Canzoni, Himni, Magnificati* (Venedig 1543). Der Typ des Präludienricercars wird hiermit in der schriftlichen Überlieferung der Tastenmusik praktisch abgelöst.
Durch das Aufgeben der improvisatorischen Satzfaktur reduziert sich die Bedeutung des Terminus Ricercar nur scheinbar auf das Aufsuchen der Tonart, die INTONATIONSFUNKTION, die dem Imitationsricercar grundsätzlich erhalten bleibt. So geht es aus den üblichen Tonus-Beischriften (del... tuono) bzw. der tonartlichen Ordnung der meist in geschlossenen Gruppen nach den acht Modi gestaffelt auftretenden Ricercari hervor. Ein neuer Aspekt tritt hinzu: Ricercar wird nunmehr auch verstanden als eine besondere ART KONTRAPUNKTISCH-IMITATIVEN KOMPONIERENS, und zwar ganz speziell abzielend auf die Exponierung und Verfolgung des mus. Soggettos. G.Zarlino überschreibt bezeichnenderweise das 26.Kap. im III. Buch seiner *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558, ²1573): „Quel che si ricerca in ogni Compositione, & prima del Soggetto". Die zentrale Rolle des thematischen Materials im

kontrapunktischen Satz beschreibend vergleicht er die Arbeit des Komponisten mit der des Dichters. Und wie dessen Themen entweder einer Fabel oder Geschichte entstammen oder frei erfunden sein können, so kann auch der Komponist seinen Soggetto einem gegebenen Satz (Motette, Madrigal etc.) entnehmen oder es frei entwerfen. Beide Möglichkeiten der Soggetto-Verarbeitung treten in den Imitationsricercari auf. Kompositionen mit entlehnter Motivik sind jedoch nicht immer leicht als solche zu identifizieren. Titelbeischriften wie „Da pacem" bei Parabosсos Schlußricercar aus *Musica nova* oder Angaben von Solmisationssoggetti (s. unten II. (2)) in G. Tiburtinos *Fantasie et Recerchari* (Venedig 1549) weisen oft auf eine konkrete Stoffabhängigkeit hin, die freilich die Schwelle zur Parodietechnik nie überschreitet, sondern vielmehr als Aus- bzw. Verarbeitung gegebener Soggetti zu verstehen ist.
Wiewohl Zarlino die Vokabel ricercare benutzt, ohne sie mit der Kompositionsgattung Ricercar in Verbindung zu bringen, ist die sachliche Beziehung offensichtlich: Soggetto und ricercare zusammengenommen bilden Ausgangs- und Zielpunkt des Kompositionsprozesses im Imitationsricercar, das zu jener Zeit als Exponent instrumentaler Kunstmusik gilt. Die Ricercari stellen „das eigentliche und besondere Gebiet der Instrumentalmusik" dar, wie V. Galilei in seiner Kritik an ihrer oft allzu komplizierten Anlage sagt:

Dialogo (1581): Non vi accorgete, che la perfidia particolare delle Fughe dritte & rouerse che si frequente & ostinamente vsano, in quel genere però di Contrapunti detti da essi Ricercari; che sono la parte propria & peculiare della musica degli artificiali strumenti; i quali per lo piu à quattro voci costumano comporre, senza obbligo di parole, non ad altro fine che per hauer campo piu largo di maggiormente sadisfare all'vdito con la diversa qualità delle corde, degli accordi, & de mouimenti; ...l'imitazioni delle qual Fughe, per la troppa osservanza che vsano in esse la piu parte de compositori, non da altra cosa tirati che dall'ambitione (87).

Möglicherweise als Reaktion auf diese massive Kritik konzipiert P. Pontio nun erstmals eine Lehre der Ricercarkomposition, in der die Art der Verarbeitung des Soggettos als zentrales Anliegen vorgebracht wird. Wichtig sind Länge des Themas, Abstand der Einsätze, und vor allem die Deutlichkeit seiner Erscheinung innerhalb des Stimmenverbandes mit Rücksicht auf das Verständnis des Hörers:

Ragionamente di musica (Parma 1588): Il modo per far vn Recercar' è tale, che l'inventioni vogliono esser longhe, & le parti alquanto lontane; acciò nel sonare siano da gli ascoltanti meglio intese le inuentioni, & deue sempre hor' vna parte, hor' vn'altra far continuo moto, se ben fossero solo due parti; & non fia lecito fermarsi le parti insieme con figure di semibreui, come si fà nelle lettioni della settimana Santa. Ne fia lecito cominciare due parti insieme; eccetto se ciò non si facesse per inuentioni diuerse, in tal caso si può fare; & perce cosi ragionando non potresti forsi esser capace, come s'io vi mostrerò vn poco d'esempio, eccolo [folgt 4st. Notenbeispiel] (159).

Das Imitationsricercar demonstriert in seiner formal flexiblen Anlage die Nähe zur Motette: ein und dieselbe inventio kann mehrfach wiederholt werden und die Anzahl der Soggettos ist unbegrenzt. Monothematische Anlage, später so wichtig für das Ricercar, ist erst nur eine Möglichkeit unter vielen anderen:

Parimente fia lecito replicare due, tre, quatro, & più volte la istessa inuentione, si come vi piacerà per variati modi, come si può vedere nelli Recercari di Iaches Bu[u]s, e d'Anibale Padouano, di Claudio [Merulo] da Correggio, e del Luzzascho [Luzzaschi]. Ancora fia lecito far il suggetto per Canto Plano di Semibreui, di Breui, di Longhe, & di Massime. Anco fia lecito seguire dal principio sin' al fine con vn' istesso soggetto, & quando non vi piasesse volte à voi piacerà in quel modo, ch' io v'ho detto hor' hora; & questo è il modo, che conuiene tenere volendo fare vn Recercario (160).

In einer späteren Behandlung der Ricercarkomposition bringt Pontio das Verb ricercare ausdrücklich in Verbindung mit der angesprochenen Kompositionsmanier („il modo di compositione"):

Dialogo (Parma 1595): Vero è, che nelli Ricercarij si permette il posare auanti, che si dia principio all'altra Parte per vno spatio di duoi Tempi di Breue, e mezo, & alle volte di più, si come l'occasione porta; perche cosi vuole, e ricerca il modo di tal compositione; accioche esse inuentioni (ancorche longhe) sijno dalli Ascoltanti intese... (II, 48).

Im Anschluß daran nennt er noch einmal die gleichen Vorbilder, die Ricercarbücher von Buus (Venedig 1547, 1549), Padovano (Venedig 1556), Merulo (Venedig 1567, 1574) und Luzzaschi (Venedig 158?). Auf die gleichen Muster verweist auch P. Cerone (*El Melopeo*, Neapel 1613), der in seiner an Pontio orientierten Lehre von der Ricercarkomposition Ricercar und Tiento gleichsetzt: „La mañera de componer los Recercarios ò Tientos" (691 f.). Schon L. Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva* (Alcala 1557), hatte für die aus *Musica nova* übernommenen Imitationsricercari das span. Synonym Tiento eingeführt.
In diesem Zusammenhang ist für das Verständnis des mus. Fachterminus der Gebrauch von ricercare (die Umrisse einer Figur schärfer ausführen, sie genauer herausarbeiten) im kunsttheor. Schrifttum der Renaissance (seit G. Vasaris *Vite de' più eccellenti Pittori, Scultori, e Architetti*, Florenz 1550) und des Barock höchst aufschlußreich (vgl. die zahlreichen Belege bei N. Tommaseo u. B. Bellini 1872, 187):

B. Cellini, *Due trattati dell' oreficeria e della scultura* (Florenz 1568): Con ceselli e martellini di nuovo andava ricercando tutti i muscoli particolari di ciascun membro della figura, con grande amore e disegno.

Es geht um die technisch vollendete Bearbeitung bzw. Ausarbeitung des Materials mit dem Ziel scharfer Konturen und klarer Plastizität in der bildlichen Darstellung wie im mus. Satz.

(2) Eine weitere und sehr wesentliche begriffliche Komponente erscheint in Verbindung mit dem Ausführungshinweis „per cantare et sonare" bei zahlreichen Ensembitericercar-Veröffentlichungen (s. oben II. (1) schon den Titel von *Musica nova*). Im Hinweis auf die Gesangsausführung wird die unmittelbare stilistische und kompositionstechnische Nähe zur vokalen Kunstmusik erneut greifbar. Der Terminus Ricercar ist hier zu verstehen als Bezeichnung für INSTRUMENTAL-VOKALE STUDIENWERKE didaktischen Charakters mit vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten (letzteres offenbar auch ein Anreiz für die Verleger und eine Erklärung für die Vielzahl von Ricercarpublikationen in der 2. Hälfte des 16. Jh.).
In der Blattsing-Praxis des 16. Jh. (vgl. etwa J. Cochlaeus, *Tetrachordum Musices*, Nürnberg 1511) wurden beim Einstudieren von Vokalmusik zunächst nur die Solmisationssilben gesungen und der zu unterlegende Text erst später

artikuliert. Entsprechend sind die Ricercari als VERSUCHS- UND PROBESTÜCKE im Sinne von Solfeggien zu verstehen. In der Tradition des Lehrbiciniums (vgl. A. Einstein, *V. Galilei and the Instructive Duo*, ML XVIII, 1937) stehen z.B. O. Lassos *Motetti et Ricercari a due voci* (Venedig 1579) oder F. Guamis *Ricercari a due voci* (Venedig 1588). Die Ricercari, hier textlose Motetten, entsprechen im Typus den „Ricercari sive Fantasiae" bei F. Lindner, *Bicinia Sacra... Zweystimmige Gesänglein, sampt einem kurtzen unterricht, wie man soll lernen singen, für die jungen Schuler* (Nürnberg 1591). Die 2st. didaktischen Sätze dienen freilich nicht nur als Singe-, sondern auch als Kontrapunktübungen. Das Schwergewicht auf die Kontrapunktlehre legen hier G. Metallos *Ricercari a due voci* (Venedig 1605), die im Anhang etliche Kanons bringen, wie es oft in derartigen Studiensammlungen zu finden ist.
Als „lettioni di cantare" verstehen sich G. Gentiles *Solfeggiamenti et Ricercari* (Rom 1642), und bei C. Piochi heißt es:

Ricercari a due, e tre voci (Bologna 1671): Ecco, che per compiacervi mando alla luce questi Ricercari composti da me per scherzo à benefitio vostro, e perche hò conosciuto, che nel cantarli, et esercitarli n'havete cauato in breue tempo profitto grande, perciò mi son mosso anco a stamparli a prò di chi desidera d'approfittarsi prestamente in questa nobilissima scienza della Musica (Vorwort).

Noch P. Martini (*Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, Bologna 1774) stellt „Ricercari e solfeggi" nebeneinander und P. F. Tosi (*Opinioni di cantori antichi e moderni*, Bologna 1723) weist mit dem Ziel der Vokalpassagenübungen („giusta intonazione") auf die alte Grundbedeutung von ricercare (s. oben I. (1)) hin. P. Martini betont jedoch bei der Besprechung eines Werkes von Piochi ausdrücklich auch die Bedeutung der Ricercari als kontrapunktischer Studienwerke:

op. cit.: Si protesta L'Autore nella Dedicatoria di aver composta questa terza Opera de' Ricercarj a tre Voci, non solo per gli Cantori, ma anchora per quelli, che si applicano allo studio dell' Arte del Contrappunto (II, 34).

Dank der vorherrschenden Publikationsform der Imitationsricercari in Stimmbüchern konnten die Sätze als Spielstücke für die verschiedensten Ensembles, Lauten- und Tasteninstrumente nutzbar gemacht werden, wie auch die Titelblätter immer wieder betonen durch Hinweise wie „da sonare per ogni instrumento", „da sonare d'organo et altri stromenti" etc. Sie stellten damit eine ideale, vielseitige Übungsliteratur dar. Entscheidend für die vokal-instrumentale Konzeption der Ricercari war, daß sie ohne den Verlust einer Note auf Tasteninstrumenten gespielt werden konnten. Dies gilt auch für die ausdrücklich *Ricercari da cantare* (Venedig 1574, 1607, 1608) benannten Stücke C. Merulos. Den Vorzug der tasteninstrumentalen Ausführung betont Cerone, indem er darauf hinweist, daß viele Tientos (= Ricercari) gar nicht zum Singen taugen:

El Melopeo (1613): Entre todas las obseruaciones, quando se compone, en particular conuiene tener cuenta hazerlo de manera, que se pueda tañer con instrumento de tecla, sin perder punto dello, y sin desacomodidad de las manos: que faltandole esta valdrà muy poco; pues el Organista no se podrà seruir de. Que el Tiento no se haze à otro fin si no para tañerle: y assi hallanse muchos dellos que son muy singulares para tañer, y nada ò muy poco vanlen para cantar; aunque esten llenos ne nueuas inuenciones, y de mil lindezas estraordinarias (692).

Ein Ergebnis des vokal-instrumentalen Mischcharakters der Ricercari ist das Auftreten von Solmisations-Soggetti. Wohl erstmalig in Tiburtinos *Fantasie et Recerchari... da cantare et sonare* (1549) heißt es innerhalb der Satzüberschrift: „Ut re mi fa sol la", „Re ut fa re sol la" etc. (z.T. auf Josquin zurückgehende Soggetti; vgl. Haar 1973). Diese vokale Tradition schwingt mit, wenn noch im 17. Jh. die Soggetti mit Somisationssilben gekennzeichnet werden (z.B. G. Frescobaldis Ricercari „sopra mi re fa mi" „sopra fa fa so la fa" etc., 1626). Eine Kombination vokalen und instrumentalen Musizierens findet sich im „Recercar con obligo di cantare la quinta parte senza toccarla" aus Frescobaldis *Fiori musicali* (Venedig 1635): der Organist hat hier eine angegebene, aus 6 Noten bestehende 5. Stimme (deren Einsätze überdies zu suchen sind) in Ergänzung des 4st. Orgelsatzes auf Solmisationssilben zu singen; dazu der Kommentar: „Intendami chi può che m'intend'io."
Der Terminus Ricercar hat nunmehr eine sehr komplexe Bedeutung erlangt, die sich in den vielfältigen Verwendungsmöglichkeiten der Stücke zeigt (Gesangs-, Spiel- und Kontrapunktübungen). So reflektieren es auch die Titelblätter mit ihrem Ansprechen der „studiosi":

S. Raval, *El primo libro di Ricercari a quatro voci cantabili per Liuti, Cimbali et Viole d'arco, quatro o sei opere con parole spirituali, in Canoni ad Echo, ad otto, et a dodeci voci, che canto in quattro parte coniunti et divisi chori. E Ricercar in contreponti osservati sciolti, et in quattro fughe d'accordio di studi particulari, et utilissimi per studiosi* (Palermo 1596).

*

Exkurs 1: Die Termini Ricercar und Fantasia sind im 16. und 17. Jh. als Satzbezeichnungen weitgehend austauschbar. Ricercar und Fantasia hier sachlich zu unterscheiden, wie es versucht worden ist, führt zu unhaltbaren Konstruktionen (vgl. deren Kritik bei Eggebrecht 1952, 140ff.). Fantasia tritt ungefähr gleichzeitig (1513) mit Ricercar im Bereich der Instrumentalmusik auf und bezieht sich auf die gleiche Art instrumentaler Spielstücke improvisatorischen Charakters (s. oben I. (2)). Die Ricercari von F. da Milano (*Intabolatura di Liuto*, Forlì 1536) z.B. tauchen in späteren Nachdrucken wechselweise als Fantasie und Ricercari auf (Konkordanzen bei Brown 1965, 46). Die Ausbildung des Imitationsricercars findet auch in der Fantasia seine Parallele. Die ältesten Imitationsricercari (*Musica nova*, 1540) werden in einem frz. Nachdruck (*Musique de Joye*, Lyon o.J.) als „Phantaisies instrumentales" bezeichnet; M. de Barberiis *Intabolatura di lauto* (Venedig 1549) beginnt mit: „Recercada Prima parte, Fantasia Seconda parte", – die Satztypen sind identisch. Erst im Laufe des 17. Jh. wird der Terminus Fantasia zunehmend für die freie Fantasie reserviert, während sich Ricercar immer mehr als Fugenricercar (s. unten IV. (1)) versteht, jedoch auch noch das improvisatorische Präludium bezeichnen kann (s. oben I. (2)).
Im letzten Drittel des 16. Jh. tritt noch Capriccio als weitere bedeutungsgleiche Satzbezeichnung hinzu, wenngleich sich schon bald das Ricercar vom Capriccio durch schlichteren, weniger expressiven Stil abhebt:

G. Frescobaldi, *Il primo libro di Capricci* (Rom 1624): In questi componimenti intitolati Capricci, non hò tenuto stile cosi facile come nei miei Ricercari (Vorwort).

Beim Capriccio liegt das Schwergewicht, wie mehr und mehr auch bei der Fantasia, auf der Besonderheit des mus. Einfalles und der sich hieraus ergebenden Konsequenzen, während es beim Ricercar nach wie vor um die konzentrierte imitative Ausarbeitung eines meist farblosen, theoretisch anmutenden Themas geht.

Ricercar hat mit den Vokabeln Fantasia und Capriccio gemeinsam, daß es weder technische, strukturelle, noch überhaupt musikspezifische Bezugspunkte kennt. Es handelt sich um abstrakte Begriffe, die im Bereiche des „Schöpferischen", den Vorstellungen des 16.Jh. entsprechend, anzusiedeln sind (vgl. z.B. invenire/inventio oder Zarlinos Begriff des „comporre di fantasia"). Und da eine textliche Bindung fehlt („comporre senza obbligo di parole"; vgl. den Beleg oben bei Galilei), die für die Vokalkomposition so determinierende Bedeutung hat, können jene Termini in der genuinen Instrumentalmusik konkrete oder ideelle kompositorische Sachverhalte umschreiben. Im Unterschied hierzu orientieren sich die Werkbezeichnungen der Vokalmusik an außermus. Begriffen (Motecta, Missa, Madrigale etc.) bzw. an gesangsspezifischen Termini (Cantio, Cantilena, Chanson etc. – im Instrumentalbereich entsprechend: Toccata, Tastata etc.). Ricercar, Fantasia und Capriccio gehören hier untrennbar mit dem Entstehen einer eigenständigen Instrumentalmusik zusammen als Benennungen für Kompositionen bzw. Improvisationen, die jenseits des konventionellen Tanz- und Intavolierungsrepertoires lagen. Daß hier Bedeutungen multivalent sind, ist aus dem Experimentier-, Entwicklungs- und Emanzipationsstadium der frühen Instrumentalmusik erklärbar, wo die Tradition und damit auch mus. Konstanten nur Elemente sekundären Ranges bilden.

*

III. (1) Der in den Imitationsricercari implizierte technisch-didaktische Aspekt verselbständigt sich in den Instrumentallehren aus der 2. Hälfte des 16.Jh. Bei S. Ganassi, *Regola Rubertina* (Venedig 1542/43), und D. Ortiz, *Trattado de Glosas* (Rom 1553), versteht sich Ricercar als Stück zum Versuchen und Üben von Geläufigkeits- und Doppelgriffpassagen für Streichinstrumente.

Trattado de Glosas: Estas quatro recercadas que aqui se siguen me parecio poner libros y sueltas para exercitar la mano y en parte dar notiçia del descurso quese ha de tener quando se tañer vn Violon solo (ed. Schneider 51).

Bei Ortiz bezieht sich der Fachterminus Ricercar außerdem noch auf das Aufsuchen von Verzierungsstimmen im zwanglosen Kontrapunkt („contrapunto suelto") zur Kolorierung eines gegebenen Madrigal- oder Chansonsatzes (z.B. „Recercada primera sobre O felici occhi mei"). Dieser Typ des Übungsricercars für begleitete und unbegleitete Soloinstrumente begegnet auch bei G. Bassano, *Ricercate, Passagi et Cadentie* (Venedig 1585), R. Rogniono, *Passaggi per potersi essercitare* (Venedig 1592), A. Virgiliano, *Il dolcimelo* (Hs. Bologna, ca. 1600; dort unter den „ricercate fiorite" ein „Ricercar di Flauto: Cornetto: Violino: Traversa: e simile"), und noch sehr viel später in den Instrumentalstudienwerken von D. Gabrielli, *Ricercari per Violoncello solo... et alcuni Ricercari per Violoncello e Basso continuo* (Hs. 1689), und G.B. Degl'Antonii, *Ricercate sopra il violoncello o clavicembalo* (Bologna 1687) und *Ricercate à violino e violoncello ò clavicembalo* (Bologna 1690). Dieses in den Instrumentalschulen und Verzierungslehren beheimatete Übungsricercar wird noch bei RousseauD (1767) angesprochen:

Les Italiens appellent encore Recherches, ou Cadences, ces Arbitrii ou Points d'Orgue que le Chanteur se donne la liberté de faire sur certaines Notes de sa Partie, suspendant la Mesure, parcourant les diverses cordes du Mode, & même en sortant quelquefois, selon les idées de son génie & les routes de son gosier, tandis que tout l'accompagnement s'arrête jusqu'à ce qu'il lui plaise de finir (398).

Ch. Avisson deutet Ricercar als „extempore flourishings": *An Essay on Musical Expression* (London 1752): ... most Performers are frequently at a Loss, to know the composer s Design: Hence proceed many discordant Ricercate, where only the full unmixed Harmony should be heard (147).

Und noch J. Stainer-W. A. Barret (*Dict. of Mus. Terms*, London 1889) beschreibt diesen Typus des Ricercars mit: „(1) Difficult passages or flourishes. (2) Exercises."

(2) In der Gesangspraxis des 17.Jh. findet sich der Wortstamm von Ricercar in der Verzierungsmanier „cercar della nota" (Vorausnahme der unteren bzw. oberen Nebennote). Chr. Bernhard, *Von der Singe-Kunst oder Manier* (Hs. Dresden, vor 1664) erwähnt diese unter den „Kunststücken" des Cantar-sodo-Gesangsstiles:

Cercar della nota heißt ein Suchen der Noten... Und wird gebraucht, entweder im Anfange oder im Fortgange der Noten (ed. Müller-Blattau 35).
WaltherL (1732): Cercar della Nota... ein Suchen der Note, heisset: wenn zwischen 2 per tertias auf- oder absteigenden Substantial-Noten, noch eine eingerücket, und in der execution gantz gelinde mitgenommen wird; ist also von dem Accent, wegen der Verwandschafft, kaum zu unterscheiden, nur daß dieser meist am Anfange, und am Ende einer Note gebraucht wird; das Cercar della Nota aber auch sonst in vielsyllbichten Worten angebracht werden kan... (152).

Wenngleich eine direkte Verbindung zwischen den Ricercar benannten instrumentalen Verzierungsübungen und dieser vokalen Vortragsmanier offenbar nicht besteht, ist der sprachliche und sachliche Zusammenhang vor allem insofern aufschlußreich, als er die vielseitige Verwendbarkeit der Vokabel (s. oben I. (2) „cercar l'affetto") ohne und mit Affix ri- in der mus. Fachsprache des 16. und 17.Jh. dokumentiert. Darüber hinaus gehört zum Kontext von Cercar della nota das Auftreten von Verb ricercare und Partizip ricercata als Begriffsworte speziell innerhalb der Gesangsverzierungspraxis. G. Caccini kennzeichnet in seinen *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Florenz 1614) zwei Vokalstücke mit besonders schwierigem Passagenwerk und extremem Tonumfang (D – a') als „due Arie Particolari per Tenore, che ricerchi le chorde del Basso", damit hinweisend auf das ungewöhnliche Aufsuchen der Baßtöne in Diminutionsfigurationen von der Tenorlage aus. Bei G.B. Doni versteht sich ricercata als eine Art improvisierter madrigalesker Auszierung einer Gesangspartie:

Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica (Rom 1635): Se vi sarà qualche parola, che dinoti altezza, subito fanno una ricercata delle più acute e più alte note della cartella (XXV, 73).

IV. (1) Vor und um 1600 vollzieht sich im Typ des Imitationsricercars eine entscheidende Wendung, die mit dem Zurücktreten der Ensembleausführung zugunsten der tasteninstrumentalen Praxis parallel läuft. Das Ricercar zeigt klare monothematische Tendenz und subsumiert den Fugensatz mit seinem strengen Imitationsschema (s. *Exkurs 2*). Gleichzeitig wird es zum eigenständigen Spielstück, indem es sich von der Intonationsfunktion löst (deutlich etwa bei den Nachspiel-Ricercari „dopo il Credo" sowie bei dem neuen Formpaar Toccata – Ricercar mit einer „Toccata avanti il Recercar" in Frescobaldis *Fiori musicali*). Diese Wendung spiegelt sich in der Erklärung des Terminus Ricercar bei M. Praetorius (*Syntagma musicum* III, Wolfenbüttel 1619) wider. Dort wird Ricercar gemeinsam mit

„Phantasien, Fugen, Simphonien und Sonaten" als Präludien „vor sich selbst", d.h. selbständige Spielstücke behandelt und mit Fuga gleichgesetzt (Zwischentitel „Fuga : Ricercar"):

Italis [Fugae] vocantur Ricercari; *Ricercare* enim idem est, quod investigare, quaerere, exquirere. mit fleiß erforschen, unnd nachsuchen; Dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß unnd nachdencken aus allen winckeln zusammengesucht werden muß, wie und auf mancherlei Art und Weise dieselbe ineinander gefügt, geflochten, dupliert, per directum et indirectum seu contrarium, ordentlich, künstlich und anmutig zusammengebracht und bis zum Ende hinausgeführt werden können (21 f.).

Diese Erklärung wird noch von J.G.Walther, *Praecepta der Mus. Composition* (Hs. Weimar 1708, ed. Benary 47) nahezu wörtlich übernommen.

Wenngleich sich im allgemeinen stilistischen Erscheinungsbild zwischen dem späten Imitations- und dem frühen FUGENRICERCAR keine Differenzen zeigen, werden Disposition und Anlage der Imitationsabschnitte bei letzterem ganz im Sinne der Fuge entwickelt. Praetorius' Übersetzung und Erklärung des Verbs ricercare ist wörtlich und sachlich neutral, wie sie in dieser Form (mit Fleiß erforschen, nachsuchen, nachdenken, aus allen Winkeln zusammensuchen) durchaus auch im Blick auf das Imitationsricercar Gültigkeit hätte. Seine hierauf basierende Definition des mus. Fachterminus Ricercar ist jedoch eindeutig konzipiert als Charakterisierung der Kompositionsweise des Fugenricercars mit seiner Konzentration des thematischen Materials. Die nach 1600 zu verfolgende Tendenz zur Reduzierung der Themenzahl betont den Abstand zum am Modell der Motette geformten Imitationsricercar. Bereits Frescobaldis Ricercari sind fast ausnahmslos monothematisch. Ricercar(-fuge) und Fuga machen in dieser Beziehung die gleiche Entwicklung durch und sind von der Sache her kaum zu unterscheiden.

*

Exkurs 2: Da Ricercar und Fuga in der Frühzeit des Fugenricercars als gleichbedeutende Satzbezeichnungen praktisch austauschbar sind, ist eine begriffsgeschichtliche Differenzierung hier notwendig. Fuga bezieht sich als satztechnischer Terminus nach der maßgeblichen Definition Zarlinos auf einen Sonderfall der Imitation, und zwar die intervallisch streng geregelte Nachahmung. Ricercar hingegen ist kein satztechnischer Begriff (s. oben, *Exkurs 1*) und kann daher als solcher dem Terminus Fuga übergeordnet sein, wenn dieser zur Beschreibung satztechnischer Gegebenheiten in der Ricercarkomposition herangezogen wird (s. oben II. (1) den Beleg bei V. Galilei).

Basiert das Ricercar satztechnisch auf Fuga-Techniken, so wird dies im späteren 16. und frühen 17.Jh. häufig in einer entsprechenden Verbindung der beiden Vokabeln zum Ausdruck gebracht, z.B. bei G.M.Trabacis *Ricercate, Canzone francese, Capricci...* (Neapel 1603): „Ricercata primo tono con tre fughe", „Ricercata secondo tono con quattro fughe" etc. Schon bald wird jedoch das Begriffswort Fuga nach dem Prinzip pars pro toto zur Titulierung einer aus mehreren Fuga-Abschnitten sich zusammensetzenden Komposition eingeführt. Damit konnten Ricercar und Fuga zumindest eine Zeitlang als gleichbedeutende Satzbezeichnungen nebeneinandertreten (vgl. z.B. die Überlieferung eines Frobergerschen Ricercars, DTÖ IV/1, Nr. 14, als Fuga in der Lüneburger Tabulatur *KN 209*). Im niederl. und norddtsch. Sprachraum überwiegt eindeutig der Terminus Fuga (darum betont schon Praetorius: „Italis vocantur..."). So werden beispielsweise durchaus gleichartige Orgelbearbeitungen des Palestrina-Madrigals „Io son ferito lasso" von H.L.Haßler, dem italianisierten Süddeutschen, als Ricercar und von S.Scheidt, dem Norddeutschen, als Fuga bezeichnet. Von Sweelinck angefangen tritt der Terminus Ricercar im nordischen Bereich praktisch nicht auf, wie umgekehrt seit Frescobaldi im ital.-süddtsch. Raum der Terminus Fuga kaum benutzt wird. So ist es bezeichnend, daß nicht nur im praktischen Tastenmusikrepertoire (z.B. bei Poglietti, Kerll oder Froberger), sondern auch in den theor. Erörterungen der imitativen Satzgenres bei ital. Schriftstellern neben Fantasia, Capriccio und Canzona immer nur von Ricercar, nicht aber von Fuga die Rede ist (vgl. L.Penna, *Albori musicali,* Bologna 1679, III/1, oder Z.Tevo, *Il musico testore*, Venedig 1706, 267).

*

Im Verlauf des 17.Jh. zeichnet sich eine Differenzierung zwischen Fuga und Ricercar immer mehr ab insofern, als das Ricercar auf der traditionellen Schreibweise der prima pratica beharrt, während die Fuge sich in Anlehnung an die Canzona stilistisch neutraler gibt, der Instrumentalidiomatik aufgeschlossener gegenübersteht, Modulationsschemen entwickelt und in zunehmendem Maße freie Zwischenspiele ausbildet. Für das Fugenricercar wird die vielschichtige Tradition des Ricercarbegriffes von maßgeblicher Bedeutung. Vom Imitationsricercar wird das vokale Element beibehalten: obgleich für Tasteninstrumente bestimmt, schlägt sich das „per cantare et sonare"-Prinzip in der melodisch-rhythmischen Gestaltung der Stimmen nieder; der „soggetto cantabile", wie überhaupt der vokale Satzcharakter, ist hierbei ein entscheidendes Moment. Ähnlich wichtig bleibt die Funktion des Ricercars als Studienwerk, speziell im Blick auf die kontrapunktische Arbeit. Daß die Fugenricercari zur Klarstellung der Stimmführungsverhältnisse nunmehr häufig in Partiturform notiert werden (z.B. Trabaci, *Ricercate...*, 1693, Frescobaldi, *Fiori musicali*, 1635, L.Battiferri, *Ricercari*, Bologna 1669, F.Fontana, *Ricercari*, Rom 1677, sowie die hs. überlieferten Ricercari von A.Poglietti und J.J. Froberger), geht praktisch auf die Stimmbuchnotation der Imitationsricercari zurück: Notation „en musique" anstelle der gewöhnlichen Tabulatur. Die Demonstration kontrapunktischer Kompliziertheit (Verarbeitung mehrerer Soggetti, Verwendung von Umkehrungstechniken) und die strenge Verfolgung eines gewählten, ausgefallenen Satzprinzips (so z.B. die Vermeidung jeglicher Sekundschritte in dem „Ricercar obligo di non uscir di grado" aus Frescobaldis *Recercari et Canzoni francese... in partitura*, Rom 1615) tragen zum Charakter des Fugenricercars als gelehrtem Experimentierstück bei (seit der Spätrenaissance ist übrigens auch ricercatamente, in gesuchter, gekünstelter, gezierter Weise, als literarkritischer Ausdruck nachzuweisen; vgl. die Belege bei N.Tommaseo u. B.Bellini 1872, S. 187).

Von wenigen Ausnahmen (wie F.Titelouze, *Hymnes de l'Eglise... avec les fugues et recherches sur leur plain-chant*, Paris 1623) abgesehen wird das Fugenricercar als gelehrter Versuch im strengen vokalpolyphonen Satz außerhalb Italiens vor allem im stark von der Frescobaldi-Tradition abhängigen dtsch. Bereich (Froberger, Kerll, Fischer etc.) gepflegt. In J.Kriegers *Clavier-Übung* (Nürnberg 1699) stehen Fugae und Ricercari nebeneinander in deutlichem Stilkontrast. Das gleiche gilt von J.F.C.Fischers *Ariadne Musica... per viginti Praeludia, totidem Fugas atque quinque Ricercaras* [sic] (Augsburg 1715), in der Ricercari über Choralthemen („pro Tempore Adventus" etc.) mit den

freien Fugen wie stile antico und stile moderno korrespondieren.
Seit dem frühen 18.Jh. tritt Ricercar als Werktitel mehr und mehr zurück. J.S.Bach macht von ihm nur im *Musikalischen Opfer* (Lpz. 1747) Gebrauch. Allabreve-Zeitmaß, „weißes" Notenbild und allgemein retrospektive Satzweise anderer Stücke (z.B. der Fuge E-dur aus dem II. Teil des *Wohltemperierten Claviers*) bilden für Bach offensichtlich kein Kriterium, um vom Terminus Fuga abzuweichen.

*

Exkurs 3: Bachs Verwendung des Terminus Ricercar im *Musikalischen Opfer* ist singulär. Wenn er jedoch in der Verlagsanzeige des Werkes von den beiden Stücken als „zweyen Fugen" spricht (*Bach-Dokumente* III, 656), bedeutet dies, daß er die Ricercari von seinen übrigen Fugen grundsätzlich nicht unterscheidet. Die eigenartige Wahl der Benennung Ricercar, noch besonders exponiert durch das geistvolle und originelle Akrostichon (Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta), ist jedoch in terminologischer Hinsicht höchst aufschlußreich. Denn darin, daß das 3st. Ricercar in seinen wenig konzentrierten Fugendurchführungen und ausladenden Zwischenspielen stark improvisatorische Züge zeigt, während das 6st. Gegenstück in seiner kondensierten Vollstimmigkeit kontrapunktisch besonders streng gehalten ist, manifestiert sich eine stilistische Polarität, die die bei WaltherL (1732) fixierte Ambivalenz des Terminus Ricercar deutlich widerspiegelt. Bachs gezielte Benennung charakterisiert somit den einen Satz als „ex tempore und ohne praeparation" entworfen, den anderen als „künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt" (vgl. Wolff 1967).

*

In Wien, wo ital. Traditionen wohl am nachhaltigsten wirkten, läßt sich Ricercar als Fugentitel mehrfach nachweisen: z.B. G.Muffat, 32 Ricercari (Hs. Wien, ca. 1730), W.R.Pirck, Ricercari in zwei 3st. Ensemble-Partiten (Hs. Wien, ca. 1750); und noch gegen Ende des 18.Jh. zirkulierten die für Streichquartett eingerichteten Ricercari von A.Poglietti.

(2) Der als Werktitel im 18.Jh. absterbende Terminus hält sich in der Fugenlehre noch verhältnismäßig lange. Ausführlich wird er bei WaltherL (1732) diskutiert:

Ricercare... dieses Wort brauchte so wohl Galilei... als Penna... Joh.Krieger... und Praetorius... als ein Substantivum, und diese letztern beyde insonderheit von einer künstlichen Fuga; sonsten aber ist ricercare ein Verbum, und heißet so viel, als investigare, quaerere, exquirere, mit Fleiß suchen, als welches bey Ausarbeitung einer guten Fuge allerdings nötig ist... (525f., vgl. den 2. Teil des Art., zit. oben I. (2)).

Hier wird im wesentlichen die Definition von Ricercar im Sinne der Ricercarfuge des Praetorius übernommen. Am Schluß des Artikels steht jedoch der Versuch, den Unterschied von Präludien- und Fugenricercar festzuschreiben:

Mich deucht, man könne beyde terminos gar füglich also von einander unterscheiden: daß man dasjenige, so noch gesucht wird, ein Ricercare; hingegen das, so bereits gesucht und künstlich durch starckes Nachsinnen aufgesetzt worden, alsdenn mit gutem Recht ein Ricercata nenne (526).

So geschickt diese terminologische Konstruktion ist, sie hat sich nicht durchgesetzt. Ricercare und Ricercata werden weiterhin als Synonyma nebeneinander verwandt. Die Apostrophierung von Ricercar als einer „künstlichen Fuge" beeinflußt jedoch die nachfolgenden Theoretiker. F.W.Marpurg präzisiert Walthers Definition und spricht nunmehr vom Ricercar als einer KUNSTFUGE:

Abhandlung von der Fuge (Berlin 1753): Eine strenge Fuge... heißt diejenige, wo in dem ganzen Stück mit nichts anderem als dem Hauptsatz gearbeitet wird... Wenn eine solche strenge Fuge weitläufig ausgearbeitet wird, und noch allerhand andere Kunststücke, wozu die vielerlei übrigen Gattungen der Nachahmung, des doppelten Contrapuncts, des Canons und der Tonwechselung Gelegenheit geben, damit vergesellschaftet werden: so nennet man ein solches Stück alsdenn mit einem italienischen Nahmen ein Ricercare oder eine Ricercata, eine Kunstfuge, eine Meisterfuge (19f.).

Dieser Begriff der Kunstfuge wird von J.A.André, *Vierst. Fuge nebst deren Entwurf und den allgemeinen Regeln über die Fuge* (Offenbach 1799, [2]1827, S. 9) und KochL übernommen:

KochL (1802): Ricercata, oder Ricercare, bedeutet eine künstliche Fuge (1259).
Wenn die strenge Fuge noch mit verschiedenen ungewöhnlichen und künstlichen Nachahmungen vermischt wird, so pflegt man sie alsdenn eine Ricercata oder eine Kunstfuge zu nennen (609).

Unabhängig von Marpurg, doch sinnverwandt ist die Erklärung des Terminus bei F.M.Langlé:

Traité de la Fugue (Paris 1805): Le ricercatto se compose de plusieurs sujets et contre-sujets... Toutes les parties qui composent une Fugue y sont employées, comme sujet, contre-sujet, réponse, renversement, imitation, stretto et pédale...; quant aux modulations elles sont arbitraires, on peut, si l'on veut, faire tous les tours d'harmonie, majeurs, mineurs, soit avec des diésis, soit avec des bémols...; mais un ricercatto bien fait a toujours un motif principal (54).

Die Anschauung des Ricercar als einer Kunstfuge besonderer Prägung, mit Anhäufung von „verschiedenen ungewöhnlichen und künstlichen Nachahmungen" (d.h. Augmentation, Diminution, Stretto etc.) klingt schließlich an im Titel von Beethovens *Großer Fuge*, op. 133 (Originalausgabe, Wien 1827: „Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée");

vgl. H.Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Wiesbaden [7]1965): Ins Gigantische gesteigert hat Beethoven die Form des Ricercar in seiner mächtigen Fuge für Streichquartett, op. 133, die in der ganzen neueren Zeit ein Unikum geblieben ist in der Art ihrer Gestaltung. Es handelt sich um eine Reihe von fugierten Variationen-Fantasien, die wiederum nach Art einer Sonate zusammengeschlossen sind (330).

(3) War der Terminus im 18. und frühen 19.Jh. noch (und zwar nahezu ausschließlich) in der Fugenlehre beheimatet, so verschwindet er nach 1800 bald aus dem Sprachgebrauch der Musiktheorie. Erst im 20.Jh. wird Ricercar in der mus. Fachsprache wieder aufgegriffen, und zwar als Werktitel für ARCHAISIERENDE INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN IM STRENGEN (VOKALPOLYPHONEN) SATZ. Infolge der Erschließung des historischen Instrumentalrepertoires in Forschung und Praxis (Denkmälerausg.) rückten vor allem das Imitationsricercar des 16.Jh. und das Fugenricercar des 17.Jh., von der Musikgeschichtsschreibung als Prototypen der Fuge und Muster eines streng kontrapunktischen Instrumentalstiles reklamiert (Wasielewski, Riemann, Seiffert u.a.), ins Blickfeld retrospektiv orientierter Komponisten. Die stilistische Spannweite der neueren Ricercarkompositionen reicht dabei von ver-

schiedenen Stufen historisierender Kopie (J. Ahrens, A. de Klerk, J. N. David) bis hin zu stilisierenden Transformationen (G. F. Malipiero, B. Martinu, I. Strawinsky). Als Klangmedien dominieren nach wie vor die Tasteninstrumente, doch wird auch für die verschiedensten Ensembles bis hin zu großem Orchester (L. Robertson) sowie für vokal-instrumentalen Mischkörper (in Strawinskys *Cantata*, 1951/52) geschrieben. Unter den Arrangements historischer Werke (hier steht seit den späten 1920er Jahren Bachs 6st. Ricercar an der Spitze) ragt Weberns analytische und in ihrer Farbigkeit die abstrakte Polyphonie des Originals vergegenwärtigende Instrumentierung des Bachschen Werkes als einflußreiche Arbeit hervor (*Ricercata*, 1934/35). Die Wiederbelebung des dank seines archaisierenden Momentes attraktiven Terminus Ricercar als Satzbezeichnung blieb freilich im wesentlichen auf die drei Jahrzehnte nach dem ersten Weltkrieg beschränkt.

Lit.: O. KINKELDEY, Orgel u. Klavier in d. Musik d. 16. Jh., Lpz. 1910; G. A. SUTHERLAND, Studies in the Development of the Keyboard and Ensemble Ricercare from Willaert to Frescobaldi, Diss. Harvard Univ. 1942; K. JEPPESEN, Die ital. Orgelmusik am Anfang d. Cinquecento, Kopenhagen 1943, ^{2}1960; C. SARTORI, Bibliografia della musica strum. ital. stampata in Italia fino al 1700, Florenz 1952, Suppl. 1968; H. H. EGGEBRECHT, Terminus „Ricercar", AfMw IX, 1952; DERS., Studien z. mus. Terminologie (Akademie d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Kl., Jg. 1955, Nr. 10), Wiesbaden 1955, ^{2}1968; DERS., Art. Ricercar, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967; R. MURPHY, Fantaisie et Recercare dans les premières tablatures de luth du XVIe siècle, in: Le luth et sa musique, Paris 1958; A. MANN, The Study of Fugue, New Brunswick 1958, ^{2}New York 1965; H. C. SLIM, The Keyboard Ricercar and Fantasia in Italy, ca. 1500–1550, Diss. Harvard Univ. 1961; DERS., Einl. zu: Musica Nova, Monuments of Renaissance Music I, 1964; I. HORSLEY, The Solo Ricercar in Diminution Manuals, AMl XXXIII, 1961; ST. KUNZE u. W. OSTHOFF, Art. Ricercar, MGG XI, 1963; H. M. BROWN, Instr. Music Printed Before 1600. A Bibliography, Cambridge, Mass. 1965, ^{2}1967; O. MISCHIATI, Art. Ricercar, in: Encicl. della musica IV, 1964; CHR. WOLFF, Der Terminus „Ricercar" in Bachs Mus. Opfer, Bach-Jb 1967; W. APEL, Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700, Kassel etc. 1967; D. KÄMPER, Studien z. instr. Ensemblemusik d. 16. Jh. in Italien, Köln 1970; J. HAAR, The „Fantasie et Rechercari" of G. Tiburtino, MQ LIX, 1973.
– Für linguistische Beratung danke ich meinem Kollegen Dr. Piero Weiss, New York.

Christoph Wolff, New York 1973

Ritornello / Ritornell

ital. ritornello, auch retornello, Diminutiv zu ritorno, Wiederkehr; vereinzelt und wohl nach dem Ital. neulat. retornellus;
engl. ritornel; franz. ritournelle; dtsch. Ritornell.

I. Im 14. Jh. bezeichnet retornellus im Sprachgebrauch der Poetik einen TEXTABSCHNITT IN SONETT UND MADRIGAL.

II. Vom 16. Jh. an und vereinzelt bis ins 19. Jh. wird ritornello in zahlreichen vortrags- und instrumentenspezifischen Bedeutungen verwendet, die im weitesten Sinne auf den VORGANG DES WIEDERHOLENS abzielen.
(1) So benennt ritornello im Ital. das WIEDERHOLUNGSZEICHEN.
(2) Engl. Wörterbücher führen den ital. Ausdruck ritornello als Bezeichnung für die WICKLUNGEN VON LAUTENSAITEN UM WIRBEL ODER STIFTE SOWIE TRILLER ODER TREMOLO DER MENSCHLICHEN STIMME an.
(3) Als orgelspezifischer Ausdruck wird ritornello im frühen 19. Jh. in Italien mit OKTAVVERDOPPELUNG(EN) in bestimmten Orgelregistrierungen in Verbindung gebracht.

III. Im 17. und 18. Jh. begegnet ritornello als Terminus für ein KURZES INSTRUMENTALES MUSIKSTÜCK mit unterschiedlichen formalen Funktionen.
(1) M. Praetorius und andere Autoren erklären den Ausdruck im wesentlichen als MEHRFACH WIEDERHOLTES ZWISCHENSPIEL.
(2) In dieser Bedeutung wird Ritornello in VERBINDUNG ZU VERSCHIEDENEN SATZBEZEICHNUNGEN GEBRACHT.
(3) Zur weiteren Einengung des Begriffsumfangs von Ritornello nimmt Praetorius eine ABGRENZUNG VON SYMPHONIA UND RIPIENO vor.

IV. Seit dem 18. Jh. wird Ritornello bzw. Ritornell auf BESTIMMTE ABSCHNITTE INNERHALB VON ARIA UND CONCERTO bezogen.
(1) Für das Begriffsverständnis zentral ist dabei mit Blick auf den so bezeichneten Formabschnitt seine GLIEDERNDE FUNKTION INNERHALB EINER ARIE.
(2) Ebenso benennt der Ausdruck die TUTTIABSCHNITTE DES CONCERTOS.
(3) Darüber hinaus erhält das Begriffswort seit dem ausgehenden 18. Jh. auch GATTUNGSÜBERGREIFENDE BEDEUTUNG.

I. Im 14. Jh. bezeichnet retornellus im Sprachgebrauch der Poetik einen TEXTABSCHNITT IN SONETT UND MADRIGAL. So wird mit dem Ausdruck in der volkssprachlichen Lyrik des ital. Trecento ein dreizeiliges Gedicht mit meist gleichem Reim am Ende der ersten und letzten Zeile angesprochen.
Antonio da Tempo etwa beschreibt den Aufbau von Sonetten („sonetus retornellatus") und Madrigalen („mandriales... cum retornellis"; → *Madrigale* II. (1)), die aus drei Versen bestehende „copulae" (später „terzetti" genannt) aufeinander folgen lassen. Sogenannte retornelli können in Sonetten entweder zwischen die copulae eingeschoben werden oder es kann auch vereinzelt nur eines an den Schluß gehängt werden, wobei es sich in diesem Fall um einen elfsilbigen „versus" handelt, der metrisch die Anordnung des vorausgehenden Abschnitts aufweisen solle:

Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis (entstanden 1332, veröff. Venedig 1509), Cap. IV *De sonetis, et quot sunt species sonetorum*: Primo igitur de sonetis videndum est. Et circa hoc sciendum est quod sonetorum sexdecim sunt species: scilicet *simplex, duplex, dimidiatus, caudatus, continuus, incatenatus, duodenarius, repetitus, retrogradus, semiliteratus, metricus, bilinguis, mutus, septenarius, communis* et *retornellatus* (ed. Andrews, Bologna 1977, 7);
Cap. XXXIII *De sonetis retornellatis et eorum forma*: ...nunc sequitur videre de *retornellato*. Et ad hoc sciendum est quod retornellatus sonetus fit duobus modis, uno modo cum duobus retornellis (qui possunt fieri septenarii et undenarii et duodenarii et alterius cuiuslibet numeri supradicti: sed solum subiciam exemplum de undenariis, quia satis bene ex hoc colligitur modus septenarius, qui habet colligi ex forma soneti); alio modo cum uno retornello. Et nota quod omnes formae sonetorum precedentium possent fieri cum retornellis. Sonetus igitur cum duobus retornellis debet diversificare rithimos retornellorum ab aliis precedentibus; qui retornelli debent esse tot sillabarum pro quolibet versu quot sunt alii versus precedentes. Et debent esse in fine soneti scilicet duo versus per se consonantes, ita quod sonetus reperiatur esse sexdecim versuum, licet duo ultimi versus, idest retornelli, non dicantur proprie de soneto sed abusive quasi... (45 f.);
Cap. XXXIV *De soneto cum uno retornello*: Sonetus cum uno retornello debet habere retornellum unum solum, idest unum versum undecim sillabarum in fine soneti qui debet consonare in rithimis cum ultima consonantia partis precedentis; et sic sonetus reperietur esse quindecim versuum, licet ultimus, ut supra in proxime precedenti dixi, non sit de soneto proprie sed quasi abusive...
Possent etiam in quolibet soneto plures fieri retornelli et aliis diversis modis, quod esset magis laboriosum quam difficile, et de his exempla subicere non est opus, quia satis potest colligi forma ex suprascriptis et infrascriptis. Quare autem illi versus ultimi dicantur retornelli non curo, quia ad libitum prout de multis aliis haec nomina sunt apposita (47 f.).

In bezug auf umfangreichere Gesänge erläutert Antonio da Tempo den „umgangssprachlichen Ausdruck" retornellus als Benennung eines metrisch differierenden, kürzeren Abschnitts, der auch volta genannt werde:

Cap. XLVI *De cantionibus extensis et earum forma*: In precedentibus visum est de ballatis universaliter et particulariter; nunc tractandum est de *cantionibus extensis*...
Posset tamen una pars compilari ex rithimis longis et alia ex polysillabis brevibus. Hae autem cantiones ut plurimum fiunt cum quadam parte inferiori, quae est minor aliis partibus et appellatur vulgariter *retornellus*: alii appellant ipsam *voltam* (60 f.);
Cap. LI *De mandrialibus et eorum formis*: In modo autem formandi sive compilandi verba mandrialis, duo sunt potissime genera: quidam enim sunt mandriales *communes*, quidam *cum retornellis*, sive *voltis* (71).

Antonio da Tempo spricht mit retornellus eher die Funktion der Gliederung als die der Wiederholung an, da die zwischen die copulae gesetzten Einfügungen durchaus je eigene Texte und – und im Falle eines Madrigals mit je zwei „retornellis" nach einer Strophe – auch musikalisch unterschiedlich gestaltet sein können:

Cap. LV *De mandrialibus cum retornellis et eorum forma*: Mandrialis autem cum duobus retornellis undenariis debet mutare consonantias et sonum in retornellis (74).

Um die Mitte des 14. Jh. wurde es dann zur Regel, zwei oder drei terzetti auf die gleiche Musik singen zu lassen, denen dann ein abweichendes „ritornello" zum Schluß folgte.
Ein vergleichbares Begriffsverständnis wie Antonio da Tempos Traktat weist auch Gidino da Sommacampagnas *Trattato dei ritmi volgari* (zw. 1381 u. 1384) auf:

Comincia lo trattato de li soneti retornellati: Compiuto lo trattato de li soneti comuni, seguemente ee da trattare de li soneti retornellati. Dove nota che li soneti retornellati sono de due maynere. La prima ee che lo soneto fi compillato de quatordexe versi, secondo che ee ditto denanzi. E poscia de sotto da lo ditto soneto sono posti duy versi de una consonancia differenciada da le consonancie de lo soneto. E questo soneto retornellato ee de sedexe versi, quamvisdeo che li quatordexe primi versi siano propriamente de la substancia de lo soneto: e che li duy ultimi versi quasi abusivamente siano azonti a lo ditto soneto, per modo de uno retornello.
La seconda maynera ee che lo ditto soneto fi compillado de quatordexe versi, e poscia de sotto da lo dicto soneto ee posto uno verso, lo quale dee essere consonante con la conconancia de lo quartodecimo verso de lo dicto soneto. Onde questo soneto ee de quindexe versi, ben que li primi qutordexe versi siano de la substancia de lo soneto, secondo che ee ditto: e che lo quintodecimo verso quasi abusivamente sia azonto a lo ditto soneto. E nota che tutti li auteditti soneti incroxati, dimidati e continui, e cossì undenarii, come septemnarii, duodenarii, senarii e octonarii, e d' ogni altra maynera se possono fare retornellati, pur que li versi siano de tante sillabe, quanto sono li versi precedenti (ed. Giuliari, Bologna 1870, 63 f.);
De lo marigale con retornello de uno verso: Alguni marighali sono, li quali ànno lo retornello de uno solo verso undenario: secondo che appare ne lo seguente marighalo. E nota che li retornelli de li marighali se possono fare de versi undenarii e septenarii, secondo che li ditti marighali sono compilladi de versi undenarii e septenarii (145).

In englischsprachigen Wörterbüchern wird der ital. Ausdruck ritornello noch bis ins frühe 18. Jh. mit Bezug auf seine textspezifische Bedeutung angeführt, allerdings im erweiterten Sinne eines Refrains – eine Bedeutung, die sich im Ital. bis in die Gegenwart erhalten hat:

N. Bailey, *An Universal Etymological Engl. Dictionary* (London 1721), Art. *Riternello* [sic]: The Repeating... of a Couplet of Verses at the End of a Stanza (f. yyyy 4').

II. Vom 16. Jh. an und vereinzelt bis ins 19. Jh. wird das Wort Ritornello vokabular in zahlreichen vortrags- und instrumentenspezifischen Bedeutungen verwendet, die im weitesten Sinne den VORGANG DES WIEDERHOLENS erfassen.

(1) Seit dem 16. Jh. benennt Ritornello im Ital. als Vortragsbezeichnung das WIEDERHOLUNGSZEICHEN. Hierbei kommt zunächst nur die vokabulare Bedeutung zum Tragen. Die Tatsache der Wiederholung eines Formabschnitts mag dann zu der späteren Ausweitung des Begriffsumfangs auf im weitesten Sinne wiederholbare oder wiederholte Formteile beigetragen haben (vgl. unten, III. u. IV.):

G. Zarlino, *Le Istitutione harmoniche* (Venedig 1558) III, 2: ...come sono li Segni del Tempo, del Modo, della Prolatione, Punti, ♮ quadrati, b rotondi, Diesis, Pause, Legature, Prese, Coronate, Ritornelli et mille altri, che possono accascare... (149);
O. Tigrini, *Il compendio della musica* (Venedig 1588): Et quando si ha da replicare da capo, si fa quest'altro :ll: quale dimandano Ripresa, Ritornello, ò Replica, come ne i sottoposti essempi si può vedere (104);
G. M. Bononcini, *Mus. prattico* (Bologna 1673): Vi sono alcuni altri segni chiamati... Ritornello 𝄇...(30);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Ritornello*: Uno de' segni di richiamo, il quale è *doppio o semplice.* Il Ritornello doppio, segnato con due linee verticali e punti d'ambe le parti..., divide il pezzo di musica in due parti, ed obbliga alla replica d'ambe due; il Ritornello semplice... fa ripetere solo quella parte verso cui sono segnati i punti (II, 160 f.).

(2) Engl. Wörterbücher des 17. Jh. führen ritornello als Bezeichnung für WICKLUNGEN VON LAUTENSAITEN UM WIRBEL ODER STIFTE SOWIE TRILLER ODER TREMOLO DER MENSCHLICHEN STIMME an, wobei für den instrumentenspezifischen Ausdruck wohl von einer engen Beziehung zu lat. tornare (drehen) und tornus (Drehung [beim Tanz]) auszugehen ist:

J. Florio, *Queen Anna's New World of Words, or Dictionarie of the Ital. and Engl. tongues* (London 1611), Art. *Ritornello*: a twirle or turning about as of a pin or peg of a Lute (447);
G. Torriano, *Vocabolario Ital. & Inglese* (London 1659), Art. *Ritornello, Ritornelgli*: any twirl or turning and winding about, as of the pegs of a lute (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early*

Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740, Cambridge 1995, 310 b).
ibid., Art. *Ritornello, Ritornelgli*: ...also a quavering of ones voice in singing... (loc. cit. 309 b).

(3) Im Ital. läßt sich ritornello auch als orgelspezifischer Ausdruck belegen. P. Lichtenthal weist 1826 auf eine wohl weit ältere Wortbedeutung hin, die Ritornello mit OKTAVVERDOPPELUNG(EN) innerhalb der Ripieno-Register in Verbindung bringt:

LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Organo*: I diversi Registri di Ripieni sono quelli che grandemente rinforzano le due consonanze perfette... Questi Registri di Ripieno non vanno tutti inacutendosi egualmente nel passare dal basso all'alto della tastiera; ma la gradazione del grave all'acuto all'intera tastatura, non si pratica comunemente che sino a tutta la Duodecima. A gli altri Registri che vengono in appresso, s'assegnano diversi *Ritornelli*, i quali consistono nella continua ripetizione de'suoni di una data Ottava; e quanto più tali Registri crescono in acutezza, più Ritornelli ammettono. La Quintadecima p. e. ha ordinariamente un solo Ritornello... (II, 93 f.);
vgl. auch den diesbezüglichen Abschn. im Art. *Ritornello* (II, 161) sowie den Art. *Ritornello* des BassoD, *Il lessico* IV (Turin 1984), der die Bezeichnung explizit auf eine „Serie di canne d'organo" bezieht: „sono detti Ritornello i raddoppi all'ottava di un registro, spec. dei ripieni" (114 a).

III. Wohl unabhängig von der in Abschn. I angesprochenen Wortverwendung begegnet der Ausdruck Ritornello im 17. und 18. Jh. als Terminus für ein KURZES INSTRUMENTALES MUSIKSTÜCK mit unterschiedlichen formalen Funktionen. Frühe Beispiele für die Verwendung der Satzbezeichnung in prakt. Quellen enthalten Cl. Monteverdis *Scherzi mus.* (Venedig 1607) und sein *Vespro della Beata Vergine* (Venedig 1610). In seiner Oper *Orfeo* (Mantua 1607; gedruckt Venedig 1609) werden die reinen Instrumentalstücke entweder Sinfonia oder Ritornello genannt, wobei die mit Ritornello bezeichneten Sätze tänzerischer und bewegter sind gegenüber den gravitätischen und langsameren Sinfonie, die meist am Ende der Akte stehen. In St. Landis *Il Sant' Alessio* (1634) allerdings werden sinfonia und ritornello auch synonym verwendet. Auch außerhalb Italiens wurde die Bezeichnung üblich: in England nennt H. Purcell instrumentale Abschnitte in seinen weltlichen Kantaten Ritornello, in Frankreich verwendet J. B. Lully das Wort Ritournelle (etwa in der Oper *Alceste*, 1674), und in Deutschland gebrauchen A. Krieger (*Neue Arien... benebenst ihren Rittornellen...*, Dresden 1667), J. E. Kindermann und andere die Bezeichnung im Zusammenhang mit dem Strophenlied.

(1) Eine ausführliche Darstellung des Begriffs Ritornello gibt M. Praetorius. Nach einer ersten Erläuterung des Wortes im Sinne der Vokabel ritornare (zurückkehren) entscheidet Praetorius sich für die Ableitung von reiterare (wiederholen). Das Wiederholungsprinzip des mit dem Ausdruck angesprochenen Sachverhalts beschreibt er zuvor am Beispiel der „Serenata", wo Ritornello ein kurzes und MEHRFACH WIEDERHOLTES ZWISCHENSPIEL benennt, das zwischen den Gesangsdarbietungen gespielt wird. Die gliedernde Funktion solcher Zwischenspiele in der Kunstmusik behandelt Praetorius am Beispiel des Hymnus *Ave maris stella* von Cl. Monteverdi (in: *Vespro della Beata Vergine*, Venedig 1610). Für sein Begriffsverständnis von Ritornello ist dabei wesentlich, daß in den so bezeichneten Sätzen die Instrumente allein spielen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): [*Serenata*] Ist ein Abendsgesang mit dreyen oder mehr Stimmen, Wenn man des Abends vff der Gassen spatziren, oder Gassaten gehet, vnd wie es vff *Vniversiteten* genennet wird, den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht, und die *Ritornello* dazwischen *musicirt* werden... (18).
Ritornare ist so viel als zurück gehen: (*Vn Cavallo diritorno*, ein Pferd, so man wiederumb zurückschickt, inmassen es mit den Postpferden also gehalten wird.) Alhier aber wird das wort *Ritornello* von den Italianern dahin gedeutet vnd verstanden; wenn man des Abends auff der Gassen Spatzieren, oder wie es auff Vniversitetten genennet wird, Gassaten gehet: do erstlich ein *Serenata* oder Abendß-Gesang... mit zwo, drey und mehr Stimmen gesungen, darauff alßbald auff einer *Quintern*, Lauten, *Chitarron*, *Theorba*, oder andern *Instrumenten* etwas darzwischen *Musiciret* vnd gespielet; Alßdann wiederumb ein Gesetz oder Verßlin von der *Serenata* gesungen, darauff abermahl mit der *Quintern* oder *Theorba respondiret*, vnd also eins vmbs ander abgewechselt gesungen vnd geklungen wird. Dasselbe nun, was man auff der *Theorba*, *Quintern*, oder andern *Instrumenten*, zwischen dem singen *Musiciret*, wird *Ritornello* genennet. Dahero meines erachtens *Ritornare q: reiterare*, vnd *Ritornello q: reiteratio*, zu verstehen sey, dieweil allzeit das erste vnd also einerley *Harmonia repetiret* vnd wiederholet wird (128 [recte 108]);
...doselbst er [sc. Monteverdi] an etlichen örtern keinen Text, sondern allein das wort *Ritornello* vnter die Noten gesetzt; anzuzeigen, daß alda die *Instrumenta* allein ohne die *Vocal*-Stimmen *adhibiret* vnd gebraucht werden sollen. Vnd dieses ist meines erachtens der rechte Verstand angeregtes worts, *Ritornello* (129 [recte 109]).

S. de Brossard erklärt das Begriffswort als durch Instrumente ausgeführte „petit retour" und „courte Repetition" der Hauptgedanken eines Gesangs, auch in der Art eines „Echo":

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *RITORNELLO*. veut proprement dire un PETIT RETOUR, ou une courte *Repetition*, telle que le seroit celle d'un Echo, ou des derniers Sons d'un Chant, sur tout quand cette repetition se fait aprés les Voix par un, deux, ou plusieurs Instrumens... (98).

J. G. Walther begründet die Bezeichnung Ritornello damit, daß die so genannten Formteile vor und nach einer Arie stehen können und dadurch „wieder umkehren". Wie Brossard weist er darauf hin, daß Ritornelle kurze Instrumentalstücke seien, welche

die zugehörigen Arien nicht vollständig wiederholen, sondern nur einige aus ihnen entnommene „Clausulen" oder Abschnitte zu Gehör bringen:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Ritornello*: Im *Dictionaire de Trevoux* wird es auf lateinisch: *intercalata cantilena, clausulæ repetitio, iteratio* genennet: sind kurtze von Instrumenten zu machende Wiederholungen, nicht eben einer völligen vorhergesungenen oder drauf zu singenden *Aria*, sondern, (zumahl wenn diese lang ausgeführt ist) nur einer oder etlicher aus derselben genommenen *Clausulen*. Haben demnach, weil sie wieder umkehren, und so wohl vor, als nach einer Sing-Aria sich hören zu lassen berechtiget sind, von *ritornare* ihren Nahmen (529 b).

(2) In der Bedeutung als Zwischenspiel wird Ritornello in VERBINDUNG ZU VERSCHIEDENEN SATZBEZEICHNUNGEN gebracht. M. Praetorius bezieht den Begriff auf keine bestimmte Form, vielmehr kann er unter anderem eine „frölich *Alemande, Intrada, Bransle* oder Galliard" bezeichnen. Die Herkunft der Praxis, beim Vortrag von Liedern zu Anfang und zwischen den Versen auf einem Saiteninstrument kurze Stücke einzuschieben, sieht er in Italien. Entscheidend für die Benennung eines Musikstückes mit dem Wort Ritornello ist der Zwischenspielcharakter, weswegen Praetorius den Begriff hier auch synonym mit Intermedio verwendet:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Welches [sc. das Prinzip des Einschubs instr. Zwischenspiele] dann auch ein Organist oder Lautenist vor sich alleine in acht nemen kan, daß wenn er in *Conviviis*, eine *Mutet* oder *Madrigal* fein langsam vnd Gravitätisch gespielet, also bald darauff ein frölich *Alemande, Intrada, Bransle* oder Galliard anfange; hernach er wiederumb etwa eine andere *Mutet, Madrigal, Pavan* oder kunstreiche *Fugam* vor sich neme. Vnd diese vnd dergleichen vmbwechselung, kan gar füglich mit dem namen *Ritornello* und *Intermedio* genennet werden. Wie dann jtziger zeit bey denen so aus Italia ankommen gar gebreuchlich: daß sie auff der *Theorba* oder *Chitarron* im anfang ein solch *Ritornello* oder liebliche kurtze Melodey alleine schlagen; darauff das erste Gesetz oder Verßlin eines Italianischen oder Teutschen Weltlichen Liedleins mit ihrer Stimmen fein anmutig in die *Theorba* singen vnd einstimmen: Alß dann so bald wiederumb das erste *Ritornello reiterieren* vnnd wiederholen; darauff das ander Gesetz des angefangenen Liedleins zur *Theorba* gesungen; vnd das *Ritornello* wiederumb selbsten auff der *Theorba* alleine schlagen, oder von den andern *Instrumentisten*, auff Lauten, Cithern, Pandoern, Geigen vnd dergleichen darzwischen *Musiciren* lassen: darmit sie vnter des mit ihrer Stimme inhalten, *respiriren*, Athem gewinnen, vnd sich also wiederumb erholen können. Darumb denn solche vmbwechselung, nicht allein *propter varietatem delectantem* sehr anmütig, sondern auch *propter respirationem* sehr nötig in acht zunemen (130 [recte 110]).

Noch im 18. Jh. erwähnt J. Mattheson die Praxis, einem Tonsatz ein bewegtes Musikstück als Ritornell nachzustellen, im Zusammenhang mit der vierstimmigen Choralkomposition, für die zur „Abwechslung" auch ein anderes „Stückgen" in der Art einer „piece ou air de mouvement" oder „menuetmäßigen Ariette" als Ausgangspunkt genommen werden könne. Zur Beschreibung des Charakters dieser Stücke setzt er den Begriff in Beziehung zu den Arten der „*Fantasie*, oder *Fantaisies*", zu denen er auch die „*Boutades, Capricci, Toccate, Preludes*" (vgl. dazu unten, IV. (1)) zählt:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht ob ich sagen soll der Melodien, oder der musicalischen Grillen, trifft man in der Instrumental-Music an, die von allen übrigen sehr unterschieden ist, in den so genannten...

Fantasie, oder *Fantaisies*, deren Arten sind { die *Boutades*, *Capricci*, *Toccate*, *Preludes*, *Ritornelli &c.*

Ob nun gleich diese alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kan. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung ist (232);
Damit aber gleichwol eine Abwechselung erfolge, kan ein kleines hurtiges, oder Bewegungsvolles Stückgen, *piece ou air de mouvement*, wenns auch eine menuetmäßige Ariette wäre, ebenfalls hierunter Dienste thun, da zu der eintzigen Ober-Stimme erst ein geschickter Baß, und hernach zwo Mittel-Parteien gesetzet werden. Es sey nun singend, oder spielend: auch wol beides, in der Gestalt eines Chors, dem das Ritornell folget (358).

(3) Zur weiteren Einengung des Begriffsumfangs von Ritornello nimmt M. Praetorius eine ABGRENZUNG VON SYMPHONIA UND RIPIENO vor. Der Unterschied zu den Symphonia genannten Stücken wird mit dem Hinweis auf den unterschiedlichen Charakter der Musik beschrieben, denn die Symphonia sei langsam im Sinne einer „lieblichen *Pavan*" und einer „Gravitätischen *Sonaten*", das Ritornello dagegen tänzerischer, mit kürzeren Notenwerten und im Ganzen nicht länger als 20 Takte:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Vnd ob ich gleich bey etlichen *Autoribus* befinde, daß sie die wörter *Symphonia* vnd *Ritornello* nicht recht vnterscheiden; So kan ich doch endlich so viel *colligiren*, daß *Symphonia*, einem lieblichem *Pavan* vnd Gravitätischen *Sonaten*; *Ritornello* aber einem mit 3. 4. oder 5. Stimmen auff Geigen, Zincken, Posaunen, Lauten oder andern *Instrumenten*, gesetzten *Galliard* <,> *Saltarellæ, Couranten, Volten*, oder auch mit *semi minimis* vnd *Fusen* gespickten *Canzoni* nicht vnehnlich, jedoch das sie bis auff 12.13.20. *Tact* lang, lenger aber gar selten gesetzt werden (129 [recte 109]).

Die als Ritornello und Ripieno angesprochenen Musikstücke unterscheidet Praetorius zunächst durch die verschiedene Besetzung. Vom Charakter her seien beide ähnlich, da „allzeit mit einem geschwindem *Tact reiteriret* und *repetiret*" werde. Ritornello bezeichne aber ein reines Instrumentalstück, Ripieno

benenne dagegen ein Stück, bei dem auch Vokalstimmen mitwirken könnten. Das Wort Ripieno erklärt Praetorius irrtümlicherweise als einen aus den Wörtern Ritornello und Pieno (voll) zusammengesetzten Begriff:

Vnd ist nun meines erachtens vnter den wörtern, *Synfonia, Ritornel, Ripieno* vnd *Intermedio,* so im anfang eines *Concert*-Gesangs *adhibirt* vnd gebraucht werden, dieses der vnterscheidt.

Ritornello, da ohne Text, vnd also *Instrumentis solis*
Ripieno, mit Text, vnd also *Vocibus & Instrumentis*
} einerley, allzeit mit einem geschwindem *Tact reiteriret* vnd *repetiret* wird.

Dahero ich mich bedüncken lasse, daß *Ripieno* ein *vocabulum Compositum* sey, *quasi dicas, RItornello Pieno,* ein *Ritorn[ello].* oder *Reiteratio,* so mit vollem *Chor* zusammen stimmet, vnd die *Instrumental*- mit den *Vocal*-Stimmen zugleich *adjungiret* werden (131 f. [recte 111 f.]);

vgl. auch Fr. Gasparini, *L'armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708): Volendo usare queste, e simili diminuzioni, é necessario avvertire, che siano tutte le Consonanze obbligate nella mano destra. Circa il praticarle io ne dò assoluta licenza ne i Ritornelli, e quando tace il Canto. Altrimenti poi mi rimetto al giudizio, e discretezza di chi accompagna, distinguendo le occasioni (108 f.)

An anderer Stelle gibt Praetorius ein diesbezüglich erweitertes Begriffsverständnis zu erkennen, wenn er die in geistliche Kompositionen eingefügten „*Halelujah*" und „*Sententiæ*" trotz der Vokalbesetzung dem Begriff Ritornello subsumiert:

Es können aber solche vnd dergleichen miteingemengte *Halelujah* und *Sententiæ* mit ihrem rechten Namen nicht besser, alß, *Ripieni* vnd *Ritornello* genennet werden. Denn ob gleich... vnter dem wort *Ritornello,* die *Repetitiones,* so allein mit *Instrumenten* ohne *Vocal*-Stimmen *Musicirt* werden, zu verstehen seyn: So gefelt mir doch nicht vbel, auch diese, so zugleich mit *Vocal*- und *Instrumental*-Stimmen besetzet seyn, mit dem namen *Ritornello* zu bezeichnen. Und solcher *Ritornellen* und *Repetitionen,* hat sich der Königliche Prophet und aller Oberster Capelmeister David... gebrauchet.
Wie dann auch die Alten in ihren lateinischen *Choral*-Gesängen sich solcher *Repetitionum* oder *Ritornellen* sehr beflissen... (184 f.).

IV. Seit dem 18. Jh. wird Ritornello bzw. Ritornell auf bestimmte Abschnitte innerhalb von Aria und Concerto bezogen.

(1) Zu Beginn des 18. Jh. wird im Blick auf den so bezeichneten Abschnitt seine gliedernde Funktion innerhalb einer Arie hervorgehoben. Im Unterschied zum älteren Begriffsverständnis, das mit dem Ausdruck Ritornell ein eigenständiges Musikstück ansprach, welches vor oder nach der Arie, aber formal von ihr getrennt gespielt werden konnte, werden nun auch die instrumentalen Abschnitte innerhalb einer Arie Ritornello bzw. Ritornell genannt. Dabei wird der Begriff synonym verstanden zu den Bezeichnungen Präludium und Sinfonia (vgl. das Zitat von Mattheson oben, III. (2)). Besondere Erwähnung findet auch, daß in ital. Partituren Ritornelle oft mit dem Ausdruck „Si suona" gekennzeichnet werden:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Ritornello*: ...mais l'usage a étendu ce terme non seulement à toutes les Simphonies qui repettent ce que les Voix ont chanté, mais aussi aux *Preludes,* ou à ces *courtes Simphonies* qu'on joüe avant que les Voix commencent & qui servent comme d'introduction & de preparation à ce qui va suivre, sur tout si ces Simphonies sont des Trio à *Violons* ou à *Flûtes* seules, &c. On trouve souvent dans les Partitions des Italiens les *Ritournelles* marquées par ces mots *Si suona,* pour marquer que *l'Orgue* ou le *Clavessin* doivent repeter ce que la Voix vient de chanter, &c. (98);

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Ritornello*: Es heissen auch *Ritornelli*: diejenige Instrumental-*moduli,* welche an einer mit Instrumenten gesetzten Sing-Arie so wohl den Anfang als Ende ausmachen, und dergestalt mit ihr verknüpfft sind, daß sie *à corpore cantionis* nicht abgesondert, sondern entweder völlig ausgeschrieben, oder vom Anfange wiederholt werden müssen (529 b);

RousseauD (Paris 1768), Art. *Ritournelle*: Trait de Symphonie qui s'emploie en manière de Prélude à la tête d'un Air, dont ordinairement il annonce le Chant; ou à la fin, pour imiter & assurer la fin du même Chant; ou dans le milieu, pour reposer la Voix, pour renforcer l'expression, ou simplement pour embellir la Pièce...
Ritournelle, vient de l'Italien *ritornello,* & signifie *petit retour.* Aujourd'hui que la Symphonie a pris un caractère plus brillant, & presque indépendant de la vocale, on ne s'en tient plus guère à de simples répétitions; aussi le mot *ritournelle* a-t-il vieilli (419 f.);

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* IV (Lpz. ²1794), Art. *Ritornel*: Vom italiänischen *Ritornello,* welches ursprünglich eine oder ein paar Perioden bedeutet, die von allen begleitenden Instrumenten gespielt, und währendem Pausiren der singenden Hauptstimme wiederholt wurden**).
**) Von *Ritorno,* Wiederkunft (108 a).

J. A. Scheibe faßt den Begriff noch weiter, wenn er betont, daß im Formverlauf einer Arie oder eines Concerts nun alle instrumentalen Anfangs-, Zwischen- und Schlußsätze Ritornell genannt werden können:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 34. Stück vom 21.4.1739: Anitzo nennet man hingegen das ein Rittornell, was im Anfange einer Arie oder eines Concerts, bevor in jener die Singestimme, in diesem aber die Concertstimme eintritt, von dem völligen Chore gespielet wird, und mit welchem auch endlich die Arie, oder das Concert wieder beschlossen wird. Ueberhaupt werden auch alle Sätze mit dem Namen der Rittornellen beleget, die von denen eine Arie oder ein Concert begleitenden Instrumenten zwischen der Singestimme, oder zwischen den concertirenden Sätzen gespielet werden. Hieraus sieht man, daß alle Anfangs- Zwischen- und Schlußsätze, die von dem ganzen Chore bey einer Arie, oder bey einem Concert, und dergleichen gespielet werden, unter dem Namen der Rittornellen zu verstehen sind (323, Anm.).

Scheibe beschreibt den formalen Aufbau von „Arien in einer... Cantate" im Regelfall als Abfolge von Ritornell genannten, rein instrumentalen Abschnitten und vokalen Formteilen. Das Ritornell bestehe dabei aus einem Hauptsatz und einer „kurzen Folge", auch einem „Gegensatz", wobei er darauf Wert legt, daß im Ritornell bereits der substantielle Gehalt der Arie angelegt sein soll. Gegenüber dem älteren Begriffsverständnis findet hier auch eine formale Aufwertung des in Rede stehenden Abschnitts statt, der nun nicht mehr nur Anhang oder Wiederholung von Teilen der Arie ist, sondern die eigentliche „Erfindung" und „Grundmelodie" der Arie beinhaltet:

op. cit., 44. Stück vom 30.6.1739: Man verfährt aber in der Ausarbeitung einer solchen Arie eigentlich auf folgende Weise: man erfindet einen Hauptsatz, welcher von der Beschaffenheit ist, daß er von der Singestimme ganz bequem kann nachgesungen werden. Zu diesem kurzen Hauptsatze setzet man noch eine kurze Folge, damit daraus ein vollständiges Rittornell entstehe, welches das Instrument, das man sich zur Begleitung der Arie erlesen hat, voraus spielet. Es müssen aber diejenigen Sätze, welche man mit dem Hauptsatze verbunden hat, gleichsam nur eine weitere Ausführung desselben seyn; sie müssen also ganz ungezwungen daraus fließen, und man muß sie auch in der Folge der Arie hin und wieder mit anbringen und einfließen lassen. Man kann so gar an den Hauptsatz einen bequemen und singbaren Gegensatz hängen, welcher nicht nur gegen den Hauptsatz steht, sondern auch zu andern und mehreren Veränderungen Gelegenheit giebt, weil man dabey allerdings auf den doppelten Contrapunct zu sehen hat. Es stellet also ein solches Rittornell gleichsam den ganzen Inhalt der Arie vor, und es besteht darinnen der wirkliche Vortrag mit seinen Abtheilungen und Eintheilungen. Die weitere Ausführung aber machet dieses alles nur deutlicher, indem sie den vorhergegangenen Hauptsatz, und die damit verbundenen Theile weiter ausdehnt, erkläret, und in ein gehöriges Licht setzet (405 f.);
47. Stück vom 21.7.1739: Die Instrumente spielen also insgemein das Rittornell voraus. In diesem Rittornell befindet sich nun eigentlich die Erfindung und die Grundmelodie der ganzen Arie. Diese ist nun gleichsam das Thema, oder der Hauptsatz, der in der Fortsetzung der Arie weiter ausgedehnet wird, und ordentlich auszuführen ist (432);
vgl. auch J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Es ist zu beobachten: ...ob die Arien mit solchen Ritornellen versehen seyn, die singend und ausdrückend sind, um von der Folge, in der Kürze, einen Vorschmack zu geben; nicht aber nach dem allgemeinen Schlendrian der welschen Alltagscomponisten, wo das Ritornell von einem, und das übrige von einem andern gemacht zu seyn scheint (296).

(2) Seit dem 18. Jh. benennt Ritornell die TUTTIABSCHNITTE DES CONCERTOS (→ *CONCERTO* II. (6)). Ausgehend von dem Wortgebrauch im Zusammenhang mit der Arienkomposition werden nun die eröffnenden und schließenden Formteile, die vom Orchester ohne Solisten oder Solist gespielt werden, mit dem Wort Ritornell bezeichnet. Dabei wird aufgrund der Besetzung der Ausdruck zunehmend mit dem Begriff Tutti gleichgesetzt und im 20. Jh. auf alle solche Einschübe übertragen:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Die Eigenschaften eines Concerto grosso erfodern, in einem jeden Satze desselben: 1) ein prächtiges Ritornell zum Anfange, welches mehr harmonisch als melodisch, mehr ernsthaft, als scherzhaft, und mit Unison vermischet sey... 5) Die mittelsten Tuttisätze müssen kurz gefasset seyn... 8) Vor dem Schlusse müssen die Instrumente eine kurze Wiederholung dessen, so sie Anfangs gehabt haben, machen, und das letzte Tutti muß 9) mit den erhabensten und prächtigsten Gedanken aus dem ersten Ritornell, sich endigen (294 f.);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Leipzig u. Halle 1789): Das Ganze [sc. des „Konzerts" mit „einer Hauptstimme"] besteht gewöhnlich aus drey Sätzen. Ehe in der Hauptstimme das erste Solo eintritt, spielen die Begleiter einige Perioden, (Rhythmen,) welche man das Ritornell (Tutti) nennt. Auch nach jedem Solo führen die begleitenden Instrumentisten einen kürzern oder längern Zwischensatz aus. Nach dem letzten Solo schließt jeder Satz wieder mit dem Ritornelle, oder nur mit einer Stelle desselben (393);
H. Lemacher u. H. Schröder, *Formenlehre d. Musik* (Köln 1962): Das Concerto grosso ist neben der Orchestersuite der wichtigste orchestrale Zyklus der Barockzeit. Seine Form entwickelt es aus der Gegenüberstellung von Tutti und Soli. Das Tutti erscheint als Ritornell (Wiederkehr) in der vollen Besetzung, daher auch der Name Ripieno (voll). Im Wechsel hierzu tritt das Concertino (mehrere Soloinstrumente, manchmal auch nur ein einziges) auf (65).

Den inhaltlichen Aufbau und Charakter der Ritornell genannten Abschnitte des Konzerts im 18. Jh. präzisiert Quantz sehr genau, wenn er fordert, daß sie eine „proportionirliche Länge" zeigen und aus zwei Teilen bestehen sollen, wobei der zweite Teil auch dazu dient, mit dem letzten Tutti den Satz zu beenden. Die so bezeichneten Formteile sollen deutlich von den Soloabschnitten unterscheidbar sein und aus diesem Grunde ohne Mitwirkung der Soloinstrumente ausgeführt werden:

op. cit.: Wenn der Flötenist ein wohlgesetztes Ritornell, in einem Arioso, welches mit Dämpfern, oder sonst piano gespielet werden soll, und dessen Melodie im Solo zu Anfange wieder vorkömmt, mit der Flöte mitspielen wollte: so würde solches eben die Wirkung thun, als wenn ein Sänger das Ritornell einer Arie mitsänge; oder als wenn einer in einem Trio, anstatt der Pausen, des andern seine Stimme mitspielete. Wenn man aber das Ritornell den Violinen allein überläßt; so wird das darauf folgende Solo der Flöte viel bessern Eindruck machen, als sonst geschehen würde (173);
In allen langsamen Stücken muß insonderheit das Ritornell, vornehmlich wenn punctirte Noten vorkommen, ernsthaft gespielet werden: damit die concertirende Stimme, wenn solche denselben Gesang zu wiederholen hat, sich von dem Tutti unterscheiden könne (200);
Ein ernsthaftes, oder für das Große gesetztes einfaches Concert verlangt im ersten Satz: 1) ein prächtiges und mit allen Stimmen wohl ausgearbeitetes Ritornell... 4) Die besten Gedanken können zergliedert, und unter oder zwischen die Solo vermischet werden... 8) Im Ritornell muß man eine proportionirliche Länge beobachten. Es muß dasselbe wenigstens aus zweenen

Haupttheilen bestehen. Der zweyte Theil davon, muß, weil man ihn am Ende des Satzes wiederholet, und damit schließet, mit den schönsten und prächtigsten Gedanken ausgekleidet werden. 9) Sofern der Anfangsgedanke vom Ritornell nicht singend, noch zum Solo bequem genug ist: so muß man einen neuen Gedanken, welcher jenem ganz entgegen ist, einführen, und mit den Anfangsgedanken dergestalt verbinden, daß man nicht bemerken könne, ob solches aus Noth, oder mit gutem Bedachte geschehen sey... 17) Endlich muß man im letzten Tutti, mit dem zweyten Theile vom ersten Ritornell, das Allegro, so kurz als möglich ist, beschließen (295 ff.).

Schließlich wird – im Unterschied zu den Refrain genannten Abschnitten der Rondoform – festgestellt, daß Ritornelle im Verlauf eines Konzertsatzes nicht immer gleichbleibend Verwendung finden, sondern in verschiedenen Tonarten wiederholt werden:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Ritornell, Ritornello*: Zwischen den Haupttheilen des Satzes wird alsdenn dieses Ritornell in derjenigen Tonart, in welche die Modulation geleitet worden ist, zum Theil wiederholt, jedoch geschiehet dieses gemeiniglich in einer andern Wendung und Verbindung der melodischen Theile, woraus es bestehet. Diese Wiederholung dienet theils darzu, um dem Sänger oder Concertspieler nach dem Vortrage eines Hauptheils des Stückes Zeit zu einiger Erholung zu lassen, theils auch, um die Haupttheile des Ganzen dadurch an einander zu ketten, und Einheit und Zusammenhang ins Ganze zu bringen. Am Ende des Tonstückes wird gemeiniglich der Schlußsatz des ersten Ritornells ohne merkliche Abänderung wiederholt, oft aber auch diesem Schlußsatze noch ein besonderer Anhang beygefügt, durch welchen das Stück völlig zur Ruhe gebracht wird... (1269);
Cl. Kühn, *Formenlehre d. Musik* (Kassel 1987): Konzertsatzform... Sofern nicht demonstrativ ein Solo vorangeht, steht am Beginn des Satzes – wie bei der Arie – das orchestrale *Ritornell*. Dem eröffnenden Ritornell antwortet am Ende das schließende Ritornell. Formal verklammert es den Satz; harmonisch steht es, definitiv abschließend, wieder in der Tonika. Denn im Wechsel mit den *Solo*partien, den *Episoden*, war vorher das Ritornell mehrfach in *verschiedenen* Tonarten wiedergekehrt – wörtlich oder verändert, vollständig oder nur in Fragmenten, mit Wiederholung oder mit Umstellung von Teilen: Ganz phantasievoll-variabel kann seine Wiederkehr ausfallen. Für den Wechsel von Solo-Episoden und Tutti-Ritornell stehen weder Anzahl noch Tempo fest (157 f.).

(3) Neben dem traditionellen, hauptsächlich auf Arie und Konzertsatz eingeschränkten Gebrauch erhält der Begriff Ritornell seit dem ausgehenden 18. Jh. auch GATTUNGSÜBERGREIFENDE BEDEUTUNG. Durch die Charakterisierung des Ritornells als Formteil, der die Hauptgedanken eines Stückes vorstellt, läßt es das Begriffsverständnis nun auch zu, bei Solokompositionen, die in der Form eines Konzertes angelegt sind, und bei Chormusik von Ritornellen zu sprechen:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* IV (Lpz. [2]1794), Art. *Ritornel*: Gegenwärtig versteht man durch Ritornel den Theil eines Singestüks, eines Solo und Concerts, womit insgemein das Stük mit allen Instrumenten anfängt, und die Hauptgedanken des ganzen Stükes kurz vorträgt, worauf hernach die Singe- oder Hauptinstrumentalstimme eintritt; am Ende, da die Hauptstimme ihren Gesang vollendet hat, wird das Ritornel wiederholt (108 a);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Ritornell, Ritornello*: Anjetzt verstehet man unter Ritornell diejenige Einleitung einer Arie, eines Chors oder eines Concertes, die vermittelst vollständiger Instrumentalmusik gemacht wird, und in welcher die Hauptgedanken des ganzen Tonstückes in einer eigenen Form und Verbindung derselben vorgetragen werden, um die Zuhörer auf den Inhalt des Ganzen aufmerksam zu machen und zu dem Genusse desselben vorzubereiten (1268 f.);
vgl. zu L. van Beethovens Wortgebrauch in seinen Skizzenbüchern, wo „jedem Instrumentalabschnitt in Gesangsstücken unabhängig von Stellung und Auftreten die Bezeichnung beigelegt" wird, H. Goldschmidt, *Das Wort in Beethovens Instrumentalbegleitung* (Köln, Weimar u. Wien 1999, besonders 79 ff.).

Wohl ausgehend von dem auf die Arie bezogenen Wortgebrauch wird der Begriff Ritornell zur Bezeichnung der Vor-, Zwischen- und Nachspiele des Kunstliedes gebraucht. Auch andere Formen in der Instrumentalmusik des 19. und 20. Jh. wie die Variation werden in neuerer Zeit als Entwicklungen des Ritornellprinzips verstanden:

H. Goldschmidt, *Das Wort in instr. Musik: Die Ritornelle in Schuberts Winterreise* (Hbg 1996): *Der Wegweiser* gehört nämlich zu den wenigen Liedern der *Winterreise*, die kein Ritornell vorzuweisen haben. Das Fehlen dieses dominanten Bezugspunktes macht vielmehr seine formale Eigentümlichkeit aus... (127);
Auch ohne Kenntnis des nicht mehr vorhandenen Entwurfs können wir mit Sicherheit sagen, daß das Vorspiel entgegen seiner Stellung im Nachhinein entstanden ist. Die kanonische Version synthetisierend, bietet es sich deutlich als Ableitungsgestalt... Auch kehrt es nicht mehr zwischen den Strophen oder als Nachspiel wieder. So kann von einem Ritornell nicht gesprochen werden (129);
W. Braun, Art. *Ritornell(o)*, MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII (Kassel u. Stuttgart 1998): Die weitere Entwicklung des Ritornellprinzips in der Instrumentalmusik gab dem barocken Vorbild in der französisch-romantischen Variation noch eine Chance: zwischen den Einzelsätzen bei Chopin in op. 2, 1827 (Variation über „*Là ci darem*"...). Der Bezug von dort zu M. P. Musorgskijs *Bildern einer Ausstellung*... mit ihrer „*Promenade*"... ist unklar. B. Bartóks 6. Streichquartett (1939) beginnt jeden der vier Sätze mit der gleichen Melodie, wobei nur noch indirekt von einem Ritornell gesprochen werden kann (347 f.).

Lit.: N. TOMMASEO u. B. BELLINI, Dizionario della lingua ital. IV, 1872, Art. Ritornello; R. HUDSON, The Ripresa, the Ritornello, and the Passacaglia, JAMS XXIV, 1971; KL. RÖNNAU, Zur Genesis d. Ritornellform im frühen Instrumentalkonzert, Kgr.-Ber. Bln 1974; N. DUBOWY, Arie u. Konzert. Zur Entwicklung d. Ritornellanlage im 17. u. frühen 18. Jh., München 1991; H.-I. LEE, Die Form d. Ritornelle bei Johann Sebastian Bach, Musikwiss. Studien

XVI, Pfaffenweiler 1993; W. ALEXANDER, Zur Spezifik d. Ritornelle in Antonio Vivaldis Konzerten, Fs. R. Eller, Rostock 1994; W. BRAUN, Konzertante Kanzonette u. Musiktheater, in: „in Teutschland noch gantz ohnbekandt". Monteverdi-Rezeption u. frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, hg. von M. Engelhardt, Ffm. 1996.

Michael von Troschke, Hamburg 1999

Romantisch, Romantik

dtsch. romantisch, Romantik; franz. romantique, romantisme; engl. romantic, romanticisme; ital. romantico, romanticismo.

Die Verwendung der Wörter romantisch und Romantik ist außerordentlich weit gefächert, auch im wiss. Sprachgebrauch. Immer wieder wurde konstatiert, daß eine definitorische Festlegung nicht möglich ist. So zum Beispiel schreibt H. Prang in der Einleitung des vom ihm herausgegebenen Bandes *Begriffsbestimmung d. Romantik* (*Wege d. Forschung* CL, Darmstadt 1968), in dem 22 Aufsätze führender Literaturhistoriker und Philologen aus der Zeit von 1911 bis 1968 zusammengestellt sind, daß sich unter Romantik „nahezu jeder etwas anderes vorstellt" (1):

Da sich die meisten Formulierungen und Deutungen, Definitionen und Umschreibungen der Romantik durch Widersprüchlichkeit noch immer teilweise gegenseitig auszuschließen scheinen, empfiehlt es sich, zur Zeit wenigstens, von dem geradezu hoffnungslosen Versuch abzusehen, eine neue Wesensbestimmung zu wagen (2);
Die heterogensten Ausgangspunkte und widersprüchlichsten Wertungen bestimmen das wissenschaftliche Romantik-Bild unseres Jahrhunderts (6).

Die vorliegende Monographie sucht begriffsgeschichtlichen Halt, indem sie die zeitlich, national und disziplinär höchst unterschiedlichen Gebrauchsebenen und Verwendungsweisen des Wortpaars romantisch/Romantik beständig auf die Ausgangsbedeutung von romantisch zurückbezieht:

V. Klemperer, *Romantik u. franz. Romantik*, in: *Idealistische Neuphilologie*, Fs. Vossler (Heidelberg 1922): Die philologische Betrachtung der Grundbedeutung des Wortes „romantisch" bietet den geeigneten Kristallisationspunkt für die gesuchte Begriffsbestimmung (21).

Die Grund- und Ausgangsbedeutung, die Grundschicht, umfaßt eine im Wort verankerte Bedeutungspotenz. Diese stiftet Ketten und Felder von an- und ineinandergefügten Verwendungsweisen des Worts, Sekundärschichten, die je von einem Interesse gesteuert, von einem Kontext geprägt, selektiert und innoviert sind, jedoch den potentiellen Radius der Grundbedeutung niemals ganz verlassen. Diese Schichtentheorie der Erkundung, die den tatsächlichen Sprachgebrauch von der Potenz des Worts her beleuchtet, führt zu keiner Definition von romantisch und Romantik, wohl aber zu einer geschichtlichen Dokumentation der vom Wort gestifteten, in ihm verankerten und von ihm getragenen begrifflichen Substanz.
Zum Beispiel: Im Wort romantisch sind seiner Herkunft nach Wort und Begriff des Romans enthalten; daher auch die Wortbildung romanisch (wie in einem Roman). Von dieser Grundschicht aus werden das phantasiehaft Unwirkliche und weiterhin das Gegenweltliche (Contrarealistische) zu Sekundärschichten des Wortgehalts:

C. Schmitt, *Politische Romantik* (München 1925): Im Romantischen wird alles zum „Anfang eines unendlichen Romans". Diese auf Novalis zurückgehende, den sprachlichen Sinn des Wortes wieder zur Geltung bringende Formulierung bezeichnet am besten die spezifisch romantische Beziehung zur Welt. Dabei braucht wohl nicht besonders ausgeführt zu werden, daß statt eines Romans oder Märchens auch ein lyrisches Gedicht oder ein Musikstück, ein Gespräch oder ein Tagebuch, ein Brief, eine kunstkritische oder rednerische Leistung, oder schließlich auch eine romantisch empfundene, bloße Stimmung die occasionelle [romantisch allgelegentliche] Haltung des Subjekts beweisen kann (26).

I. Die VORGESCHICHTE der auf Musik bezogenen Verwendung des Worts romantisch bildet auf der Grundschicht des Sprachgebrauchs zahlreiche Sekundärschichten aus, zunächst im trivialen Bereich, dann von hier aus nochmals bei der reflektiven Aufwertung.

II. Die Aufnahme des Worts romantisch in den Bereich der MUSIK beginnt bald nach 1800 zunächst zögerlich, disparat und unpräzis.
(1) Vor allem E. Th. A. Hoffmann und G. W. Fr. Hegel verleihen dem Ausdruck erstmals ÄSTHETISCHEN RANG.
(2) Der mus. Romantik-Begriff auf dieser Stufe wurde in positivem Sinne erörtert im Blick auf DIE ERSTRANGIGKEIT DER MUSIK, DIE NEUHEIT DES MUSIKALISCH ROMANTISCHEN UND DESSEN POETISCHEN CHARAKTER.
(3) Klagen über das Verwirrende des Romantik-Begriffs sowie SKEPSIS UND POLEMIK gegenüber dem Romantischen überhaupt mehren sich seit der Jahrhundertmitte.
(4) Eine Sonderstellung zeitigt der Gebrauch des Worts romantisch in bezug auf die OPER.
(5) Auf allen Gebieten zeigt die Musik des 19. Jh. zeitbedingte und geschichtsstiftende KOMPOSITORISCHE NEUERUNGEN, die in der Rezeption des 20. Jh. als spezifisch „romantisch" klassifiziert werden.

III. Die zeitliche Eingrenzung der Romantik als EPOCHENBEGRIFF ist so vielfältig und vage wie der Begriff selbst.

I. Die VORGESCHICHTE der auf Musik bezogenen Verwendung des Worts romantisch beginnt im 15.

Jh. mit dem in Anlehnung an das altfrz. roman/romanz/romans gebildete spätlat. Wort romantius in der Bedeutung von „geschrieben [als vorwiegend fabulose Erzählung] in romanischer Sprache":

J. Gerson, Fragment [*De superstitione*] (vor 1429): Sunt preterea cause perticulares alique – tam per se, quam per accidens –, que tantas fantasias et supersticiones et, prout vulgo dicitur, sorcerias causant aut nutriunt, que omnes ad duas radices premissas possunt trahi. Proveniunt enim huiusmodi false credulitates et conficte observationes, quandoque: ...Vel undecimo ex lectione quorundam romantiorum id est librorum compositorum in gallico quasi poeticorum de gestis militaribus in quibus maxima pars fabulosa est magis ad ingerendam novitatem et admirationem quam ad veritatis cognitionem (Ms. Bayerische Staatsbibl.; vgl. auch: J. A. Schmeller, *Bayerisches Wörterbuch*, München ²1872–77, ND Aalen 1961, II, 98).

Franz. romant (romantique) bezieht sich daran anschließend auf die in den romanischen Volkssprachen geschriebene und von daher als Roman bezeichnete mittelalterliche Ritter-, Abenteuer-, Liebes- und Wundererzählung. Um 1660 wurde das Wort in der Sprachform romantic im Sinne von ‚romanhaft' (wie in einem Roman) nach England eingeführt und im 18. Jh. als „mot anglois" von den Franzosen zurückentlehnt. Ebenfalls aus England war es gegen 1700 nach Deutschland gekommen in den Wortformen romanisch, romanzisch, romanesk, romantisch, wobei ihm als Sekundärschichten das Zeitferne (gegenüber dem Gegenwärtigen), das Ungewöhnliche (auch als Landschaft), das Phantastische (auch im Seelischen) und das Unwirkliche (gegenüber dem Alltäglichen) zuwuchsen.

Auf der Basis dieser Bezeichnungspotenz wurde romantisch ab etwa 1780 zu einem Mode- und Werbewort: Unzählig erscheint es – vor und neben seiner literarischen, ästhetischen und philosophischen Aufwertung – in Buch- und Dramentiteln, Briefsammlungen, Plaudereien, Reise-, Landschafts-, Situations- und Begebenheitsbeschreibungen:

R. Ullmann, H. Gotthard, *Gesch. d. Begriffes „Romantisch" in Deutschland* (Bln 1927): In unserm Fall lag das Wort auf der Straße, es war in jeder Gasse zu Hause, ehe es an die Geister kam, die ihm einen noch über die Mode gesteigerten Einfluß gaben. Selten mag ein Wort so völlig der Masse ausgeliefert gewesen sein... Die eigentliche Geschichte des Wortes dürfen wir nicht bei den Großen suchen, die einsam schon den neuen Inhalt in die alte Form einzubetten begannen, sondern wir müssen sie in den Tiefen verfolgen, wo das Wort wie üppiges Unkraut wuchert. Nur weil Wieland und Herder den Begriff vorgebildet hatten, konnten die Schlegels und Genossen ihn weiterbilden, nur weil die Wortform schon zum Jargon der geringsten Literaturen gehörte, war sie jenen gelegen und hatte die Kraft, ganz unmittelbar zu wirken (26).

Vor seinem Aufstieg zu einem Schlüsselbegriff der Literaturkritik war das Wort romantisch nicht nur im trivialen, sondern auch im geistig reflektierteren Sprachgebrauch verbreitet in einer mit der Ausgangsbedeutung (romanisch, romanhaft) verketteten Bezeichnungspotenz, die in ihrer Schichtung und Verzweigung nun nochmals und in erweiterter Weise umschrieben werden kann durch folgende ineinander übergehende Merkmale: ungewöhnlich (abenteuerlich, wunderbar, schauerlich, geheimnisvoll [düster, dunkel, nächtlich]), zeitfern (mittelalterlich, orientalisch, märchenhaft), phantastisch (empfindungs-, stimmungs-, gefühlvoll, verträumt, schwärmerisch), idyllisch (reizvoll, pittoresk; sinnlich, erotisch), unwirklich (irrational; unkonventionell, antibürgerlich). Dabei bildet die romanhaft überhöhte und von der als negativ erfahrenen Alltäglichkeit isolierte, äußerlich erscheinende und seelisch reflektierte Welt des Gegenwirklichen den Mittelpunkt.

Die geistige Aufwertung des Worts romantisch besonders durch die Brüder Schlegel, Jean Paul und Novalis übernimmt diese überkommene Bedeutungspotenz und erweitert, vertieft und verinnerlicht sie durch neue Schichten in Richtung Sehnsucht (Unendlichkeit, Unbestimmtheit, Ahnung), Universalismus (Kunst-, Stil- und Gattungsmischung, offene Form [Fragmentarismus]), Idealisierung des Ursprünglichen (Volkstümlichen, Nationalen), Autonomie der künstlerischen Welt (gegenüber der Wirklichkeit) und Thematisierung des Subjekts (des Neuen, Ungenormten; Ich-Verwirklichung). Im Mittelpunkt steht hierbei neben der Zwei-Welten-Perspektive (wirkliche Welt – andere Welt) der Begriff des Poetischen im Sinne der fiktiven Kreation. Die Welt romantisieren heißt: sie poetisieren. Die romantische „progressive Universalpoesie" soll nach Fr. Schlegel (*Fragmente* [Nr. 116], Athenäum I, 1798, 204) „das Leben und die Gesellschaft poetisch machen". Und Novalis verlangt:

Unveröff. Fragment [Nr. 105] (1798): Die Welt muß romantisirt werden... Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es... (Schriften II, hg. von R. Samuel, Darmstadt ³1981, 545).

Aus dieser vormusikalischen Begrifflichkeit ergeben sich zunächst folgende Basismerkmale des Sprachgebrauchs von romantisch:

Erstens: Die modische Verbreitung und unklare Geltung im Trivialbereich konnte die Verwendung des Worts in geistig anspruchsvoller Literatur verwehren, wie es vermutlich bei W. H. Wackenroder und L. Tieck der Fall war, deren Schriften extrem romantisch geprägt sind jenseits des Worts romantisch. Andererseits waren es gerade diese im Reich des Gegenweltlichen angesiedelte Allverständlichkeit und Undefinierbarkeit, die bei anderen Literaten zur romantischen Aufwertung des Worts führten.

Zweitens: Schon im Ausgangsbereich stand das Roman(t)ische als das Volkssprachliche der aus der Antike ererbten lateinisch-klassischen Bildung gegenüber, womit eine Dualität von romantisch und klassisch von vornherein angelegt war.

Drittens: Dabei konnten das Klassische als das Bewahrende (Geregelte, Genormte, Besonnene) und das Romantische als das Neuartige (Ungeregelte, Nicht-Genormte, Eruptive) als gegenseitig sich ergänzend oder als Kontradiktion verstanden werden.
Viertens: Im kontradiktorischen Verständnis konnte romantisch positiv als Kampfbegriff für Neues oder negativ als willkürlich, überspannt, krankhaft und von daher als Distanzbegriff, Tadel und Schimpfwort gebraucht werden.
Fünftens: Romantisch ist (ebenso wie klassisch) primär ein Urteil der Rezeption. Wohl nicht zuletzt wegen des konfrontativen Grundtons des Begriffs hat keine der hier in Frage kommenden schöpferischen Persönlichkeiten sich selbst jemals als romantisch (Romantiker) bezeichnet (– was auf seiten des Klassik-Begriffs aus Gründen der im Wort gelegenen Vorbildlichkeit ebenso der Fall ist).

II. Die Aufnahme des Worts romantisch in den Bereich der MUSIK beginnt bald nach 1800 zunächst zögerlich, disparat und unpräzis.

(1) Vor allem E. Th. A. Hoffmann und G. W. Fr. Hegel verleihen dem Ausdruck erstmals ÄSTHETISCHEN RANG. Eine Anknüpfungsmöglichkeit an romanisch, romanhaft (mittelalterlich) war dabei nicht gegeben. Die Wortwahl resultiert aus dem nebulös Umgangssprachlichen und – soweit sie überhaupt rationalisierbar ist – aus einer Verschwisterung des begriffslos verschwebenden Wesens der Musik, wie es vor allem Wackenroder beschworen hatte, mit dem Gegenwirklichen des genialisch Neuen, Ungewöhnlichen, Schauerlichen, Geisterhaften.
1804 veröffentlichte J. Fr. Reichardt bei Hofmeister und Kühnel in Leipzig *Romantische Gesänge* nach Dichtungen von Goethe. Und in der Berlinischen Mus. Zeitung (I, 1805, Nr.1) kennzeichnet er die örtliche Repertoireerneuerung mit dem Adjektiv romantisch:

Die Instrumentalwerke der Bache, Graune und Bendas wichen nach und nach, und endlich ganz den genialischen, romantischen Werken Haydns, Mozarts und ihrer Nachfolger (2).

In der Zeitung für d. Elegante Welt vom 11. 5. 1805 wird Mozarts Don Giovanni-Ouvertüre als Meisterwerk der romantischen Musik charakterisiert:

Darauf endlich noch die Ouverture aus Don Juan, dieses Meisterstück der romantischen Musik, in welcher sich das Elegische so schön mit dem Ungebundenen vereint, die mit ihren kühnen Akkorden schon den Eingang zu der schauerlichen Geisterwelt öffnet, aus welcher Pedros Schatten so erschütternd hervortritt! (454).

In sein *Kurzgefaßtes Handwörterbuch d. Musik* (Lpz. 1807) nahm H. Chr. Koch das Stichwort romantisch auf und charakterisiert es im Blick auf Landschaftsszenen als Mischung des Ungewöhnlichen mit dem Lieblichen:

Es ist also der Charakter des ungewöhnlichen Großen und selbst des Abentheuerlichen, durch Lieblichkeit verschönert, welcher das Wesen des Romantischen ausmacht (300).

Das Wort romantisch war also auch in bezug auf Musik schon im Umlauf, als E. Th. A. Hoffmann ihm 1810 in seiner Rezension der Fünften Symphonie Beethovens (AmZ XII, 630 ff.) zum musikästhetischen Durchbruch verhalf. Für ihn ist die Musik als Instrumentalmusik „die romantisch(s)te aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch", und die Instrumentalkompositionen der inzwischen als höchstrangig anerkannten Haydn, Mozart und Beethoven „athmen einen gleichen romantischen Geist", wobei Beethoven am tiefsten „eindrang in ihr innigstes Wesen". Die geschichtliche Stufe, auf der Hoffmann zu dieser Begrifflichkeit gelangt, ist einerseits der von den Romantikern schon zuvor allenthalben beschworene „Zauber der Musik", ihre „magische Kraft", die Hoffmann im Blick auf Beethovens Symphonie „tief im Gemüte empfand", und andererseits, nun damit verbunden, das bereits tradierte romantisierende Vokabular, mit dem er in poetischen Umschreibungen diese Empfindung „in Worte zu fassen strebt": „Ahnung des Unendlichen", „Schmerz der unendlichen Sehnsucht", „Tiefen des Geisterreichs", „Reich des Ungeheueren und Unermesslichen", „Schauer des Ausserordentlichen", „das Unbekannte, Geheimnisvolle".
Auf dieser Stufe des mus. Romantik-Begriffs bedeuten die Charakteristika romantisch und klassisch noch keine Gegensätze, sondern zwei sich ergänzende Aspekte (→ *Klassisch* IV.). Hoffmann läßt sie im Blick auf Beethovens Fünfte Symphonie sich ergänzen durch die Begriffe „Phantasie" und „Genie" einerseits sowie „Studium" und „Besonnenheit" andererseits (633 f.).
Weniger allerdings dem klassischen, sondern wesentlich dem romantischen Blickwinkel zugehörig ist die Zwei-Welten-Perspektive, die Hoffmann in seiner Beethoven-Rezension und auch sonst mit der Musik verbindet:

op. cit.: Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgiebt... Jede Leidenschaft – Liebe – Hass – Zorn – Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns giebt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen (631);
Ders., *Der Dichter u. d. Componist* (AmZ XV, 1813): ...[Ludwig] hatte so eben eine Symphonie vollendet, in der er alles das, was in seinem Innersten erklungen, in sichtbarlichen Noten festzuhalten gestrebt, und es sollte das Werk, wie Beethovens Compositionen der Art, in göttlicher Sprache von den herrlichen Wundern des fernen,

romantischen Landes reden, in dem wir in unaussprechlicher Sehnsucht untergehend leben; ja, es sollte selbst wie eines jener Wun-der in das beengte, dürftige Leben treten, und mit holden Syrenenstimmen die sich willig Hingebenden hinauslocken (793; vgl. auch *Die Serapions-Brüder* I, [Bln 1819] München 1963, 76 f.).

Daß die Musik romantischen Wesens ist, wird wohl hauptsächlich im Anschluß an E. Th. A. Hoffmann zu einem verbreiteten Topos verfestigt:

A. Kahlert, *Ueber d. Bedeutung d. Romantischen* (Caecilia XVI, 1834): Zuvörderst muss ich bekennen, dass, nach meiner Ansicht, romantische und musikalische Kunst innig verschwistert sind, und dass a l l e M u s i k, wenn sie irgend diesen Namen verdient, romantischer Natur ist... (236);
G. Wedel, *Vertraute Briefe* (NZfM, Bd. 8, 1838): Romantische Musik ist schon ein Pleonasmus an sich, alle Musik muß rein romantisch sein, ja alle Romantik scheint mir allein aus unserer Musik hervorgegangen (157 a);
BernsdorfL III (Offenbach 1861), Art. *Romantik*: Eigentlich aber ist a l l e Tonkunst ihrem innersten Wesen nach romantisch (367).

Auch in Hegels *Vorlesungen über d. Ästhetik*, die er zuerst 1817 in Heidelberg hielt und die 1835 von H. G. Hotho veröffentlicht wurden, wird die Musik in ihrem Prinzip als romantisch bezeichnet, wobei das Romantische seinen Ursprung wesenhaft im christlichen Mittelalter hat. Dabei basiert Hegels weiter unten zit. Wortwahl romantisch offensichtlich auf der begriffsgeschichtlichen Stufe, die Jean Paul zum Ausdruck gebracht hatte, indem er romantisch, christlich (mittelalterlich) und innere Welt synthetisierte:

Vorschule d. Ästhetik ([Hbg 1804] Stuttgart ²1813), § 23: Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie läßt sich so leicht aus dem Christentume ableiten, daß man die romantische ebensogut die christliche nennen könnte. ...alle Erden-Gegenwart war [im Christentum] zu Himmels-Zukunft verflüchtigt. Was blieb nun dem poetischen Geiste nach diesem Einsturze der äußern Welt noch übrig? – Die, worin sie einstürzte, die *innere* (Sämtliche Werke I, 5, München 1963, 93).

A. W. Schlegel hat in seinen weit verbreiteten Wiener *Vorlesungen über dramatische Kunst u. Literatur* (1808) diese Sichtweise aufgegriffen: Die christliche Religion, „das lenkende Prinzip in der Geschichte der neueren Völker", hat die „sinnliche Religion" der Griechen „umgekehrt": die „Anschauung des Unendlichen hat das Endliche vernichtet" (Kritische Schriften u. Briefe V, Stuttgart 1966, 24 f.). Und H. Heine hat dies in seiner Schrift *Die romantische Schule* (1832) lakonisch referiert:

Was war aber die romantische Schule in Deutschland? Sie war nichts anders als die Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters, wie sie sich in dessen Liedern, Bild- und Bauwerken, in Kunst und Leben manifestiert hatte. Diese Poesie aber war aus dem Christentume hervorgegangen... (ed. Weidmann, Stuttgart 1976, 10).

In Hegels *Ästhetik* bildet die Musik in geschichtlichem und zugleich systematisch gedachtem Aufbau der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform „den Mittelpunkt... der romantischen Künste" (ed. Bassenge, Bln u. Weimar 1955, I, 93), jener Künste (Malerei, Musik, Poesie), „welche die Innerlichkeit des Subjektiven zu gestalten berufen sind" (II, 18), wobei Malerei und Musik „ihren höchsten Gipfelpunkt... in der neueren Zeit durch die christlichen Völker" erreichten (II, 343). Was durch die Musik „in Anspruch genommen wird, ist die letzte subjektive Innerlichkeit als solche; sie ist die Kunst des Gemüts, welche sich unmittelbar an das Gemüt selber wendet" (II, 261 f.), indem sie „in ihren Klängen das Gemüt mit der ganzen Skala seiner Empfindungen und Leidenschaften klingen und verklingen" läßt (I, 93):

Ihr Inhalt ist das an sich selbst Subjektive, und die Äußerung bringt es gleichfalls nicht zu einer räumlich *bleibenden* Objektivität, sondern zeigt durch ihr haltungsloses freies Verschweben, daß sie eine Mitteilung ist, die, statt für sich selbst einen Bestand zu haben, nur vom Inneren und Subjektiven getragen und nur für das subjektive Innere dasein soll (II, 262).

(2) Der insbesondere durch E. Th. A. Hoffmann und G. W. Fr. Hegel emporgehobene mus. Romantik-Begriff wird in positivem Sinne erörtert im Blick auf DIE ERSTRANGIGKEIT DER MUSIK, DIE NEUHEIT DES MUSIKALISCH ROMANTISCHEN UND DESSEN POETISCHEN CHARAKTER. Schon Fr. Schlegel schreibt der Musik als romantischer Kunst den höchsten Rang unter den Künsten zu:

Unveröff. Fragment [VII, Nr. 120] (1798): ...Schönheit (Harmonie) ist das Wesen der Musik der höchsten unter allen Künsten. Sie ist die *allgemeinste*. Jede K[unst] hat μους[musikalische] Prin[cipien] und wird vollendet selbst Musik. Dieß gilt sogar von der φσ[Philosophie] und also auch wohl von der π[Poesie], viel[leicht] auch vom Leben (*Fragmente zur Poesie u. Lit.* I, hg. von H. Eichner, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe XVI, Paderborn 1981, 213).

Im Art. *Romantik* des BernsdorfL III (Offenbach 1861) werden die Romantik-Topoi Gegensatz von Plastik und Musik, Christentum, Unendliches, Verschwebendes und Geheimnisvolles zum Lob der Musik zusammengebracht:

Das Christentum war der Wendepunkt, wo Plastik in Musik überschlug, weil nur auf Tönen die Seele sich emporzuschwingen vermochte zum Unendlichen, und Musik mithin, als Gegensatz zur Plastik, die das Unendliche herabzieht in irdische Begrenzung, sich mit der christlichen Idee entfalten mußte, deren Ausdruck eben kein künstlerischer Stoff tiefer und reiner in sich birgt, als der verschiebende, geheimnisvolle Ton (367).

Das Ungewöhnliche, das dem Begriff des Romantischen in seiner Grundschicht beiwohnt, wird im Blick auf die mus. romantische Produktion zum Charakteristikum der Neuheit, Freiheit, Entnormisierung stilisiert. A. Kahlert stellt dies in seinem Aufsatz *Ueber d. Begriff von klassischer u. romantischer*

Kunst (AmZ L, 1848) der klassischen Haltung gegenüber:

Der Gegensatz zwischen zwei Richtungen, die wir die klassische und romantische genannt haben, wird aber bleiben, indem die einen Komponisten die von der Natur der Tongesetze gegebenen Bedingungen williger respektiren, die anderen die Freiheit des Geistes gegen sie werden geltend machen wollen... Es ist daher in dem Einen dem Anderen das Gegengewicht gegeben (295).

Für H. Riemann setzt sich der romantische Komponist hinweg über „die strenge Regelung durch die konventionellen Gesetze“:

RiemannL (Lpz. 1881), Art. *Romantisch*: So kommt es denn, daß die Romantiker Neues bringen, die Kunst bereichern, die Ausdrucksmittel vertiefen. In diesem Sinn ist jeder Künstler ein Romantiker, der die gewordenen Kunstformen und Kunstgesetze ignoriert und ganz frei aus sich heraus neue schafft, ein Klassizist dagegen der, welcher die Kunstgesetze aufspürt und sie mit Bewußtsein innehält und vervollkommt (778).

Dem eigentümlich Neuen des mus. Romantischen wird emphatisch die Qualität des Poetischen zugedacht, die allerdings so schwer zu definieren ist wie das Romantische selbst. Dem romantischen Begriff des Poetischen liegt zugrunde die Idee der Entgrenzung der Kunst ins Reich einer universalen Poesie. Fr. Schlegel fordert, „alle Poesie [soll] romantisch seyn“ (*Fragmente* [Nr. 116], Athenäum I, 1798, 206). Jean Paul stellt fest: „Alles wahre Wunderbare ist für sich poetisch“ und wahre Poesie solle Mittel finden, „diesen Mondschein [des Poetischen] in ein Kunstgebäude fallen zu lassen“ (*Vorschule d. Ästhetik*, [Hbg 1804] Stuttgart ²1813, § 5; Sämtliche Werke I, 5, München 1963, 44). Novalis resümiert: „Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung...“ (*Blüthenstaub*, Athenäum I, 1798, 104; vgl. Schriften II, hg. von R. Samuel, Darmstadt ³1981, 461). Und er definiert: „Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poëtik“ (unveröff. Fragment [Nr. 668], 1800; loc. cit. III, Darmstadt ³1983, 685). Hierbei gibt er der Musik einen hohen Rang:

Unveröff. Fragment [Nr. 226] (1798): Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poëtisirt, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik... Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen (loc. cit. II, 573 f.).

Fr. Schlegel schreibt: „Die Poesie ist Musik für das innere Ohr“ (*op. cit.*, 221). Und für Jean Paul ist umgekehrt Musik „romantische Poesie durch das Ohr“ (*Kleine Nachschule d. ästhetischen Vorschule* 1825, § 7; Sämtliche Werke I, 5, München 1963, 466). Indem L. Tieck es um die Mitte des 19. Jh. abwehrt, als Romantiker bezeichnet zu werden und sich außerstande sieht, das Romantische zu definieren, setzt er romantisch gleich mit poetisch:

R. Köpke, *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus d. Leben d. Dichters...* (Lpz. 1855), Buch VI: *Unterhaltungen mit Tieck 1849–1853*: Nachher [sc. nach *Leben u. Tod der heiligen Genoveva*, 1800] hat man mich zum Haupte einer sogenannten Romantischen Schule machen wollen. Nichts hat mir ferner gelegen als das... Wenn man mich aufforderte(,) eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen. Ich weiß zwischen poetisch und romantisch überhaupt keinen Unterschied zu machen (II, 173).

Vor diesem Hintergrund ist es zu verstehen, daß R. Schumann, der dem Begriff des Romantischen distanziert gegenübersteht – auch wenn er dem „hellen, blühenden, romantischen Leben“ in Fr. Schuberts C-Dur-Symphonie seine Begeisterung zollt (NZfM, Bd. 12, 1840, 82 b) –, den ersten Jahrgang der von ihm begründeten Neuen Zeitschrift für Musik 1835 mit dem Vorsatz eröffnet, eine „junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen“ (3 a), später aber in dieser Wendung die Formulierung „eine neue poetische Zeit“ vorzieht (*Zur Eröffnung d. Jg. 1835*, in: *Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker*, Lpz. 1854, I, 60).

(3) Klagen über das Verwirrende des Romantik-Begriffs sowie Skepsis und Polemik gegenüber dem Romantischen überhaupt mehren sich seit der Jahrhundertmitte:

O. Lange, *Klassisch u. Romantisch* (Neue Berliner Musikzeitung IV, 1850): Was in der Kunst romantisch und klassisch zu nennen sei, darüber herrscht bis auf den heutigen Tag allerlei Verwirrung bei Künstlern wie in der Kritik (41).

Im Anschluß an den damals bereits bekannten, auf den 2. 4. 1829 datierten und gelegentlich zitierten Ausspruch Goethes „Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke“ (vgl. J. P. Eckermann, *Gespräche...* II, Lpz. 1836; Sämtliche Werke XIX, hg. von K. Richter, München 1986, 300; als „Classisch ist das Gesunde, Romantisch das Kranke“ ebenfalls in *Maximen u. Reflexionen* [Nr. 1031], loc. cit. XVII, München 1991, 893) wurde auch im Musikschrifttum Romantik als negativ verurteilt. Nach Lange, *Die Grenzen d. Klassischen u. Romantischen in d. Musik* (Neue Berliner Musikzeitung IV, 1850, 113) offenbart sich „das Krankhaft-Romantische als überreife Frucht, als Treibhausblüthe, die in sich keinen Keim zu neuen Kunstgestaltungen birgt“:

Hier bedurfte es nur einer Andeutung, um die Ansicht zur Geltung zu bringen, dass die musikalische Kunst, nach dem Princip ihrer Geschichte, in ein hohes Alter vorgerückt ist, wohl gar im Sterben liegt, dass die Romantik als das krankende Alter der Kunst erscheint und dass alle Anzeichen vorhanden sind, sie ihren bisherigen Lebensprozess beenden zu sehen (114 f.).

Im Urteil des Art. *Romantik* im Mendel/ReissmannL VIII (Bln 1877) übt die mus. Romantik „einen zersetzenden Einfluss auf das Kunstwerk aus“:

[Zu beobachten sei,] wie mit der Vernachlässigung der formellen Gestaltung nothwendig die überzeugende Gewalt des Ausdrucks schwinden muss und dass dieser Einfluss der Romantik die Entwickelung der Tonkunst nothwendiger Weise schädigen und aufhalten muss (401).

Noch H. Riemann äußert sich höchst reserviert:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Romantisch*: ...nur der nüchterne Historiker und Politiker erkennt durch diese Nebel unfertiger Gebilde [der mittelalterlichen Romantik] die schlimmen Schattenseiten des Zeitalters. Aller Romantik haftet daher etwas von dieser Unklarheit und Verworrenheit an. Sie ist ein bewußtes Hinabtauchen unter das Niveau der klaren Verstandesthätigkeit und geregelten Formengebung, ein Freigeben der Phantasie, der elementaren Gestaltungskraft ohne die strenge Zügelung durch die konventionellen Gesetze (777 b f.).

Im Blick auf den verwandelten Zeitgeist und auf eine neue politische Situation ist auch vom Haß auf die Romantik und von ihrem berechtigten Untergang die Rede:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838), Art. *Romantik u. Romantisch*: Wie der fromme Kinderglaube, in welchem die Religion wurzelt, ist auch die Ahnung eines Ewigen mehr und mehr aus der Welt gewichen. Das Zeitalter beginnt die Romantik zu hassen... (35 f.).

Überdruß an dem Wort Romantiker äußert auch R. Schumann in einer Rezension der drei Klavier-Impromptus von St. Heller (NZfM, Bd. 7, 1837):

Ich bin des Wortes „Romantiker“ vom Herzen überdrüssig, obwohl ich es nicht zehnmal in meinem Leben ausgesprochen habe; und doch – wollte ich unsern jungen Seher kurz titulieren, so hieß ich ihn einen und welchen! Von jenem vagen, nihilistischen Unwesen aber, wohinter Manche die Romantik suchen, eben so wie von jenem groben hinklecksenden Materialismus, worin sich die französischen Neuromantiker gefallen, weiß unser Componist, dem Himmel sei Dank, nichts; im Gegentheil empfindet er meist natürlich, drückt er sich klug und deutlich aus (70 b).

Hier begegnet der Begriff → *Neuromantik*, der – in begrifflich verwirrender Weise – im Blick auf die dtsch. Musik die durch Mendelssohn und Schumann angeführte Generation in Abgrenzung etwa zu dem „romantischen“ Beethoven, zu Schubert und C. M. von Weber charakterisiert, oder der das romantische Epigonentum um und nach 1850 anprangert, oder der – wie bei Schumann – gegen jene franz. Romantik gerichtet ist, die, angeführt durch Berlioz und Meyerbeer, seit etwa 1830 nach Deutschland übergriff. Der oben zit. Art. *Romantik u. Romantisch* in Schillings *Encyclopädie...* bezeichnet die Richtung der „französischen Romantiker, die aber auch in Deutschland schon ihre Partheigänger haben“, in scharfer Ablehnung als „Romanticismus“:

Alles was bisher als Gesetz in der Kunst gegolten hat, will diese neuere französische Romantik über den Haufen stürzen, und in dem Maaßlosen und Unbegränzten der Fantasie glaubt sie wahre Freiheit des Dichters zu sehen, und in kühner Regellosigkeit ihrer Gebilde eine höhere Regel des Geschmacks zu gründen. Ihre nächsten Anhänger sind besonders Liszt, Berlioz, Chopin, Auber, Halevy u. A. Viele Verirrungen, abentheuerliche Ausartungen und fratzenhafte Geschmacklosigkeit hat sich – wir können nichts anders – diese Schule schon zu Schulden kommen lassen... (36).

Von einer franz. Romantik und deren Ausstrahlung nach Deutschland kann in der Tat erst ab etwa 1830 gesprochen werden; die Romantik zuvor war eine spezifisch deutsche Bewegung:

Fr. Strich, *Die Romantik als europäische Bewegung*, in: Fs. Wölfflin (München 1924): Die europäische Bewegung der Romantik hat ihren Ursprung in Deutschland und verbreitete sich von hier aus über die Länder Europas, so wie sich der Klassizismus von Frankreich über Europa breitete (48).

V. Klemperer begründet dies seitens des romanischen Wesens, das er als „Drang zur Begrenzung, zur Ordnung, zum Festen, zur geschlossenen Form“ charakterisiert.

Romantik u. franz. Romantik, in: *Idealistische Neuphilologie*, Fs. Vossler (Heidelberg 1922): Und die eigentliche Romantik erblühte in Deutschland und wurde dann wirklich erst nach Frankreich importiert. Daraus ist der Schluß zu ziehen, daß etwas im Wesen der Romantik dem romanischen Wesen widersprechen müsse. Dies Etwas ist die ewige Unrast des Entgrenzens (29).

G. Wendel bestätigt die vor allem mit dem Namen Meyerbeer verbundene Ablehnung der franz. Neuromantik in seinen *Vertrauten Briefen* in der NZfM (Bd. 8, 1838) – nachdem ein Jahr zuvor schon R. Schumann ebenda (Bd. 7, 1837, 70 a) geklagt hatte, es sei eine Zeit, „wo ein verzerrender und verzerrter Meyerbeer wütet und ein verführter Haufe ihm toll zujauchzt“ (70):

Meyerbeer... muß unter die neuromantische Schule gezählt werden, die sich seit einigen Jahren in Frankreich ausgebreitet hat... Die gallische Kunst ist aber eben so wenig classisch gewesen im ächten Wortsinne, als sie jetzt romantisch ist; und hielt sich ehedem an der Schale des Classicismus, wie jetzt ihre jungen Künstler an der Schale der Romantik arbeiten, und sich mit dem höchsten Fleiße ihre zufälligen Eigenheiten anquälen, da in diesen sich die Muster am leichtesten erreichen lassen (157 a).

Das subjektiv Schillernde und Vage der Begriffe Romantik, Neuromantik und franz. Romantik veranschaulichen beispielhaft die folgenden Belege, die einzig von G. W. Fink stammen, Herausgeber der AmZ in den Jahren 1827–41. Auf Äußerungen von Fr.-J. Fétis, der in der Revue mus. Beethoven abwertend als Anstifter einer vorwiegend deutschen „école romantique de la musique“ bezeichnet hatte, antwortet Fink:

Urtheil über Beethoven... (AmZ XXX, 1828): Seine [sc. Beethovens] Natur ist vorherrschend romantisch, etwas, von dem man immer gemeint hat, dass es sich der sonst so gebildete Franzos am wenigsten anzueignen fähig sey (181).

In der AmZ XXXV (1833) rezensiert Fink das Klaviertrio op. 8 von Fr. Chopin, von dem er sagt, „die Schule, sie ist die neuromantische" (358):

Dass dieser junge, talentvolle Mann, unter den Einflüssen eines Field und in anderer Hinsicht eines Beethoven lebend, von ihnen und ganz besonders von den Drängnissen einer gewaltig wirkenden Zeit innerlich gefördert, der neuen Romantik sich angeschlossen hat und in dieser, die den individuellen Gestaltungen grössere Freyheit gestattet, als irgend eine andere, seine Eigenthümlichkeit mit einer Leidenschaft walten lässt, welche zur Beflügelung des neuromantischen Schwunges nothwendiges Erforderniss scheint, wird Niemand anders erwarten, dem das Wesen unserer Tage nicht völlig fremd geblieben ist (357).

Über Klavierkompositionen von F. Hiller (op. 4, 9 und 11) schreibt Fink (AmZ XXXVII, 1835):

Es ist unsern geehrten Lesern aus frühern Mittheilungen bekannt, dass man mit den Herren Liszt, Chopin, Hiller und einigen Andern eine neue Epoche namentlich der Pianofortecomposition beginnt, die vorzugsweise bald die romantische, bald die phantastische genannt wird, deren Leistungen man schon höchst Bedeutendes verdankt und von deren Einflusse man noch Höheres erwartet (33).

Und ebenda gleichfalls über Klavierwerke von Hiller (op. 4, 14 und 15):

Meist, mit wenigen Ausnahmen, ist er dramatisch, d. h. er will in Tönen Situationsreihen, Bildertableaux geben, der Musik eine Geschichte unterlegen, Inhalte in sie bringen... was überhaupt vorzugsweise das Streben unserer Zeit scheint. Sollte dies nicht vielleicht ein Hauptstück der heutigen Romantik der Musik sein? ... Ja wenn dieser dramatische, oder romantische (sogenannte) Musikinhalt noch etwas weiter gefördert wird, so werden wir das Erquickliche, die behagliche Freude der Musik mit Saus und Braus bald zu Grabe tragen (164).

Ebenda über J. N. Hummels Klavieretüden op. 125:

Darin haben die Leute ganz Recht, wenn sie behaupten: In diesen Etüden ist auch kein Funke von der neuen Romantik. Eins haben sie aber dabei vergessen, sich zu fragen, ob sie darin sein soll? Mit der Romantik macht kein Mensch Schule, der eine gute [Klavier-]Schule machen will (164).

(4) Eine Sonderstellung zeitigt der Gebrauch des Worts romantisch in bezug auf die Oper. Als „romantische Oper" titulierte mus. Bühnenwerke begegnen in großer Zahl vom Ende des 18. Jh. bis ins 20. Jh. hinein, ausgehend von Deutschland und dann zwar kaum in Frankreich, wenig in Italien, doch vielfach in Dänemark, Schweden und Großbritannien sowie in den osteuropäischen Ländern, hier mit einer Neigung zu nationalromantischen Sujets. Die Vielfalt der Erscheinungsformen spiegelt sich terminologisch in unterschiedlichen Namensgebungen wie beispielsweise „Große romantische Oper" (E. Th. A. Hoffmann, *Aurora*, 1811/12), „Heroisch romantische Oper" (Fr. Schubert, *Fierabras*, 1823), „Große Heroisch-Romantische Oper" (C. M. v. Weber, *Euryanthe*, 1823), „Historisch-romantische Oper (L. W. Maurer, *Aloise*, 1828), „Melodramma romantico" (G. Pacini, *Il corsaro*, 1831), „Romantisch-komische Oper" (Fr. von Flotow, *Martha*, 1847).

Teilweise geht die Opernästhetik davon aus, daß die Oper sui generis romantisch sein soll, da die Musik es sei:

Hoffmann, *Der Dichter u. d. Componist* (AmZ XV, 1813): Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause (801; vgl. auch *Die Serapions-Brüder* I, [Bln 1819] München 1963, 83 f.);

Fr. Schlegel, Unveröff. Fragment [V, Nr. 402] (1797): Die *Oper* muß romantisch sein, da Musik und Mahlerei es sind... (*Fragmente zur Poesie u. Literatur* I, hg. von H. Eichner, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausg. XVI, Paderborn 1981, 118).

Doch auch hierbei soll die Sprache jenem fernen Reich entnommen sein, dem die Musik zugehört, so daß die Musik aus der Dichtung entspringen kann:

Hoffmann, *op. cit.*: ...in der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen, und so vor unsern Augen sich ein romantisches Seyn erschliessen, in dem auch die Sprache höher potenzirt, oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, d. h. Musik-Gesang ist, ja wo selbst Handlung und Situation in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreisst. Auf diese Art soll... die Musik unmittelbar und nothwendig aus der Dichtung entspringen (801; vgl. loc. cit. 84).

Ausschlaggebend für den Titel „romantische Oper" ist in der Tat nicht das als romantisch apostrophierte Wesen der reinen („absoluten" Instrumental-)Musik:

Schlegel, unveröff. Fragment [Nr. 1130] (1797/98): Alle *reine* Musik muß φς [philosophisch] und instrumental sein (Musik fürs Denken). – In der *Oper* herrscht die *universelle* Musik (loc. cit. 178);

Sondern primär ist es das Sujet, das dem Bühnenspiel das romantische Ambiente verleiht. Dabei ist die Wahl des Worts romantisch an dessen begrifflicher Grundsubstanz orientiert: dem Zeitfernen (Mittelalterlichen, Sagen- und Märchenhaften), Phantastischen (Geister, Feen, Elfen, Dämonen) Unwirklichen (Wunderbaren, Schrecklichen; Zauber, Spuk, Gespenster), auch Ursprünglichen (Volkstümlichen, Historischen, Nationalen).

In seinem *Entwurf einer systematischen Poetik* (Lpz. 1804) betont Chr. A. H. Clodius, daß „der Hauptcharakter der Oper in Darstellung einer wunderbaren romantischen Welt besteht" (672; zit. nach: U. Tadday, *Christian August Heinrich Clodius' „Entwurf..."*, Mf LI, 1998, 33):

Ist das Wunderbare einmal als Princip der Handlung angenommen, so läßt sich auch die beständige H a u p t - t h e i l n a h m e der Musik wahrscheinlich finden. – Der Operndichter muß seine Materie so wählen, daß sie auch ein romantisches Kostüm und Decoration giebt (670; loc. cit. 32).

Das beste Beispiel für eine romantische Oper sieht Clodius in W. A. Mozarts *Don Giovanni* gegeben, wo die Musik „selbst bey ihren heitern Momenten einen Anklang von der Geisterwelt" hat (672; loc. cit. 33).
Im Typus der als romantisch bezeichneten Oper verlagert sich das romantisch Gegenweltliche, d. h. das Gegeneinander von Realem und Irrealem, Geisterreich und Menschenwelt in das Opernsujet selbst:

P. Ackermann, Art. *Romantische Oper*, in: MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII (Kassel u. Stuttgart 1998): ...er [sc. der zentrale Typus des romantischen Opernstoffs] kreist um das Thema der Begegnung von Wesen zweier Welten, einer realen, irdischen und einer überrealen, geisterhaften und der daraus sich entwickelnden tragischen Verstrickung. Dieses Thema erlebte seine vielfältigsten Ausformungen, angefangen mit E. T. A. Hoffmanns *Undine* (Berlin 1816), über H. A. Marschners *Vampyr* (Leipzig 1828) und *Hans Heiling* (Berlin 1833), bis hin zu Wagners *Lohengrin* und Dvořáks *Rusalka* (Prag 1901). Und selbst in der italienischen Romantik, die von anderen ästhetischen Prämissen ausging als die deutsche, klingt diese Thematik – wie etwa in V. Bellinis *La Straniera* (Mailand 1829) und *La Sonnambula* (Mailand 1831) – noch entfernt an (508).

Dabei gewinnt die Musik ein spezifisch romantisches Wesen. Indem sie als Opernmusik, um „ein romantisches Sein" zu erschließen, „unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen" soll (E. Th. A. Hoffmann, zit. oben), wird sie nicht absolut, jedoch „universell" (Schlegel, zit. oben). Doch können alle hierbei gewonnenen Neuerungen, beispielsweise das Charakteristische und instrumental Effektive, das Chromatische und Enharmonische, das szenisch Komplexe und A-Periodische, das Melodramatische und Balladeske, das Durchkomponierte und Leitmotivische in die reine (Instrumental-)Musik transformiert werden, um deren Ausdrucksmöglichkeiten zu erweitern in Richtung neuer Musik als absolut subjektiver Expression.

(5) Auf allen Gebieten zeigt die Musik des 19. Jh. zeitbedingte und geschichtsstiftende KOMPOSITORISCHE NEUERUNGEN, die in der Rezeption des 20. Jh. als spezifisch „romantisch" rezipiert werden.
Zu unterscheiden sind jedoch zunächst romantische Musik und der romantische Begriff von Musik. Die mus. Romantik ist weithin nicht romantische Komposition, sondern eine Weise des poetischen Denkens und Schreibens über das Musikalische allgemein – vom einzelnen Ton und Klang, von Horn, Flöte und Äolsharfe, Lied- und Kirchengesang bis hin zur Symphonie und Oper imaginärer Musik oder älterer und neuerer Komponisten:

H. H. Eggebrecht, *Musik im Abendland* (München 1991): Musikalische Romantik... ist anfänglich keine Produktions-, sondern eine Rezeptions- und Reflexionshaltung gewesen: eine bestimmte Weise des Hörens und Auffassens, des Denkens und Wertens der Musik – der Musik überhaupt (591).

Gleichwohl sind es Merkmale der als spezifisch „romantisch" erscheinenden Lebens- und Weltauffassung, die, aus der Grundschicht des Romantik-Begriffs stammende oder als Sekundärschicht mit ihr verbunden, als Begründung spezifisch „romantischer" Kompositionsneuerungen namhaft gemacht werden können. So beispielsweise sieht E. Kurth in seinem Buch *Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"* (Bern u. Lpz. 1920) die neue Harmonik begründet in der „Psychologie der Romantik" (21), dem „romantischen Empfinden" der Welt (20), das er romantisch beschreibt:

Feste Formen [des Klassizismus] lösen sich wieder ins Nebelhafte. Und wie der Romantiker die Welt in Dämmern und durch traumhaft verschwimmenden Blick sieht, so rückt ihm auch die klare klassische H a r m o n i k mehr und mehr in nebelhafte Ferne; seine innere Klangphantasie spielt mit einem dämmrigen Hören, das die Konturen verfließen läßt. Helle und Düsternis wogen auch durch die Klangfarben in stetem, oft grellem Wechsel. Die unsichtbaren Kräfte wirken herauf, was sich in gärender Durchsetzung der Klänge mit energetischen Spannungen darstellt (21).

Konkreter führt dann etwa auch P. Rummenhöller das Neue der Klangbildung zurück auf das „romantische Unendlichkeitsstreben", die „Entgrenzung":

Romantik in d. Musik (München u. Kassel 1989): Wird nun die einer Dominante folgende Tonika ihrerseits wieder zu einer Dominante, so kommt es zu einer dominantischen Verkettung der Harmonien, zu einer unendlichen Harmonie, bei der tendentiell immer ein Akkord die Dominante des nächsten wird. Dies entspricht dem romantischen Unendlichkeitsstreben ebenso wie der daraus folgenden Tatsache, daß der Tonsatz durch die immer weiter gehende Einführung neuer Leittöne („Alteration") durchchromatisiert wird. Diese Durchchromatisierung bringt eine Entgrenzung der Tonart mit sich, eine gewollte Uneindeutigkeit und Auflösung des Tonartbegriffs (165 f.).

In seinem Aufsatz *Beethoven – Klassiker oder Romantiker* (Beethoven-Symposium Wien 1970, Wien 1971) verankert K. von Fischer die mus. Zeitgestaltung der Romantik gegenüber der Klassik in der unbegrenzt schwebenden und strömenden „romantischen Unruhe und Entortung" (87), wobei er zwischen „aktivem Gestalten der Zeit" (Beethoven) und „passiver Hingabe an die Zeit" (82) unterscheidet.
Mit romantischen Denkmustern und -vokabeln werden in analoger Weise auch andere kompositorische Sachverhalte ursächlich verbunden, so z. B. mit dem Verschwebenden die Dominanz der Neben- und chromatischen Zwischentöne, mediantische Klangwendungen, geschwächte Kadenzwirkungen; mit dem Verschleiernden die A-Periodik, Verunklärung metrischer Ordnungen, Konfliktrhythmik, Synkopenreihung. Mit dem Unendlichen wird verknüpft die entgrenzte Form und unendliche Melodie; mit dem Urgewöhnlichen das sinnlich Reizvolle der Klangbildungen und -farben. Mit dem Poetischen, das Musik und Dichtung zusammenschließt, wird in Zusammenhang gebracht das Liedhafte, die

Miniatur, das lyrische Charakterstück; mit dem Universalen die Symbiose der Kunstarten; mit dem Ursprünglichen das Volkstümliche und national Gefärbte. Mit der Naturversenkung wird verkoppelt die mus. Natursymbolik, mit der Rastlosigkeit des Unterwegsseins das Bild des Schreitens und Wanderns, das endlose Reihen, das leittönige Weiterziehen und -führen der Klangbildungen, die tonartliche Haltlosigkeit des beständigen Wohinmodulierens. Auf das Zwei-Welten-Denken wird zurückgeführt die Konfrontation des traumhaft Schönen mit dem Agressiven und abgründig Traurigen.

Kann Komposition des 19. Jh. auf diese Weise als wesenhaft „romantisch" begründet werden, so ist sie in ihrer Geschichtsträchtigkeit doch zugleich und darüber hinaus angesiedelt im übergeordneten Rahmen der Geschichte: Im Prozeß der Entnormisierung und Subjektivierung geht Innovation durch die Romantik hindurch hin zu neuen Zeiten, die das Neue aufnehmen und weiterentwickeln ohne selbst noch romantisch zu sein.

III. Die zeitliche Eingrenzung der Romantik als Epochenbegriff ist so vielfältig und vage wie der Begriff selbst. Zu unterscheiden ist die Umgrenzung in der Zeit der lebendigen Debatte des Romantik-Begriffs und die retrospektiv distanzierte wiss. Diskussion der Romantik als Epoche. Dabei ist freilich zunächst zu vermerken, daß die Auseinandersetzung über die Aktualität von Romantik bis zur Mitte des 20. Jh. nicht verstummte, als man noch oder wieder alle mus. Romantik im gegenwärtigen Musikleben verwarf:

W. Gurlitt, *Robert Schumann u. d. Romantik in d. Musik*, in: *106. Niederrheinisches Musikfest*, Düsseldorf 1951): Die Absage an die Romantik rückt das Romantische immer mehr in die Nähe derjenigen Stilbezeichnungen, die... in der Kunst einen Beigeschmack von Mißbilligung, ja Schmähung an sich haben. ...romantische Musik und romantisches Musizieren [sind] heute weithin verpönt, ihre Bezeichnung in der Tat ein Schimpf- und Ekelname. In maßgebenden deutschen Musikerkreisen gibt es heute kaum ein schlimmeres Verdammungsurteil für einen Musiker, als wenn es von ihm heißt, er spiele, singe oder komponiere gar ‚romantisch' (1).

Die Eingrenzung der Romantik in der Zeit der lebendigen Debatte des Begriffs im 19. Jh. war weithin geleitet von der Auffassung des Romantischen als des Neuen, das die Musik der vorherigen Generation ins Traditionelle zurückfallen ließ, um die Innovationen einer neuen Generation als romantisch zu apostrophieren. Dies ist im Art. *Romantik* des Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877) anschaulich zusammengefaßt:

Beethoven... ist... ein rein romantischer Componist. Als dann aber Carl Maria von Weber und Schubert dem Kunstwerk wiederum einen neuen Inhalt zuführten, reihte man auch Beethoven den Klassikern ein und Weber und Schubert blieben die Romantiker. Einer Anzahl von Aesthetikern sind auch diese schon zu Klassikern geworden gegenüber von Mendelssohn und Schumann und wenn es wieder gilt, zwischen diesen beiden Meistern zu unterscheiden, so ist Mendelssohn der Klassiker und Robert Schumann der Romantiker. Im Gegensatz zu der älteren, durch Weber, dem sich Spohr und Marschner noch anschliessen, vertretenen romantischen Schule, bezeichnet man wohl auch Mendelssohn und Schumann als Neuromantiker, denen sich dann die sogenannte neudeutsche Schule selbst beizählt (397).

Die retrospektive wiss. Diskussion der Romantik als Zeitabschnitt begann im letzten Viertel des 19. Jh., als die Begriffswörter romantisch und Romantik in die Geschichtswiss. einrückten.

E. Behler, Art. *Romantik, das Romantische*, in: *Historisches Wörterbuch d. Philosophie* VIII (Basel 1992): So setzte mit R. Haym, W. Dilthey, O. Walzel u. a. die historische Erforschung der Romantik ein, die diese in ein distanziertes, nicht mehr auf die eigene Problemlage bezogenes Verhältnis rücken ließ (1082).

Aber die Urteile über die Romantik als Epoche divergieren nun auch hier erheblich und unversöhnlich, wie die folgende Selektion es repräsentiert.

Für G. Adler endet die Romantik in den 1880er Jahren:

Die Moderne, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. v. G. Adler (Ffm. 1924): Die Romantik kommt in den achtziger Jahren zum Abschluß: Richard Wagner starb 1883, Franz Liszt 1886, César Franck 1890, Anton Bruckner 1896, Johannes Brahms 1897. Mit dem „Parsifal" (1882) geht die romantische Oper zu Grabe, einzelne Auferstehungsversuche sind beachtenswert. Im Gefolge der Romantik stehen Künstler, die bis in unser Jahrhundert von diesem Geiste beseelt sind: Hugo Wolf, Gustav Mahler und in unsern Tagen Hans Pfitzner, um nur die Hervorragendsten zu nennen (901).

W. Fischer unterscheidet zwei „Hauptzweige der Hochromantik...: die sensitive deutsche Romantik mit ihrem Streben nach tiefster Verinnerlichung und die französische realistische Romantik mit ihrer hemmungslosen Lust am Nervenaufpeitschenden" (880):

Die Instrumentalmusik von 1828–1880, ibid.: Die deutsche Hochromantik wurde von Felix Mendelssohn-Bartholdi, Robert Schumann, Johannes Brahms und dem Polen Friedrich Chopin, die französische (neudeutsche) von Hector Berlioz, Franz Liszt und Richard Wagner geführt; Anton Bruckner hat eine Art Synthese der beiden Richtungen geschaffen (881).

Für J. Handschin währt die mus. Romantik, die „nur als Folie zur Klassik ihren Sinn hat" (24), nicht über die Mitte des 19. Jh. hinaus:

Musikgesch. im Überblick (Basel 1948): Die Romantik hat für mich etwas Träumerisches, Zartes; die blaue Blume ist ihr Symbol, eine gewisse Schwäche gegenüber der Wirklichkeit des Lebens ihr Merkmal (23);

Die zweite Jahrhunderthälfte bietet ein wesentlich verändertes Bild. Zwar werden teilweise Tendenzen der romantischen Zeit noch gesteigert, aber im ganzen ist der Geist ein anderer; es herrscht nicht mehr der zarte Ton von damals, man packt die Welt wieder viel realer an und versucht es, so oder so die Weltfremdheit zu brechen – was freilich nicht bedeutet, daß man den Gleichgewichtszustand der klassischen Zeit wieder herzustellen in der Lage wäre (364).

Für Fr. Blume „bilden Klassik und Romantik eine Einheit" und „gibt es keinen ‚romantischen Stil' als solchen" (802):

Art. *Romantik*, MGG XI (1963): Es ist gewiß, daß die Musikgeschichts-Schreibung nicht ohne den Begriff der Romantik auskommen kann. Es ist ebenso gewiß, daß sich mit ihm allein eine fest bestimmbare und abgrenzbare Epoche der Musikgeschichte nicht bezeichnen läßt. Und es ist vollends gewiß, daß nur in der fundamentalen Einheit des Klassischen und Romantischen die fundamentale Einheit jener geschichtlichen Epoche erblickt werden kann, die von etwa den 1760er Jahren an (wenn man ihr Frühstadium einschließt) bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jh. gedauert hat... Den „Stil der mus. Romantik" beschreiben, hieße, eine Musikgeschichte des 19. Jh. schreiben (806).

Für C. Dahlhaus ist die mus. Romantik um 1790 entstanden und bestand als eine „Kultur der Musik" neben der Klassik:

Die Musik d. 19. Jh., Neues Hdb. d. Musikwiss. VI (Wiesbaden 1980): [Behaupten läßt sich,] daß die musikalische Romantik um 1790 entstanden sei, und zwar unabhängig voneinander in der französischen Oper, in der Wiener Instrumentalmusik – genauer: in der durch die Generation von Weckenroder, Tieck und Hoffmann rezipierten Wiener Instrumentalmusik – und in der norddeutschen Musikästhetik, die dem „Zeitgeist" die Sprache lieh. Die Gleichzeitigkeit von Klassik und Romantik, die daraus resultiert, ...macht eine Tatsache bewußt, die akzentuiert zu werden verdient: die Tatsache, daß die Wiener Klassik nicht die europäische Musik des Zeitalters repräsentiert, sondern eine „Kultur der Musik" darstellte, die andere, nicht-klassische neben sich duldete (16).

Für P. Rummenhöller ist Romantik keine Epoche, sondern nur an Symptomen erkennbar, die musikalisch zwischen 1830 und 1850 ihre eigentliche Ausprägung fanden:

Romantik in d. Musik (München u. Kassel 1989): R o m a n t i k i s t k e i n E p o c h e n b e g r i f f , s o n d e r n e i n e W e l t a n s c h a u u n g . Daher kann man Romantik immer nur als Symptom an einem Werk, an einem Komponisten diagnostizieren, ein Komponist kann sogar nur zeitweise Romantiker sein (wie Schumann) oder romantische Tendenzen aufweisen (wie Beethoven), er kann seinem Profil nach ganz unromantisch sein und doch romantische Züge haben (wie Brahms) (9);
Als die eigentlich romantische Generation der Komponisten seien hier nur die „um 1810 Geborenen", nämlich Mendelssohn (1809), Schumann und Chopin (1810) und Franz Liszt (1811) genannt. Einzig Liszt überschreitet die Schwelle der Jahrhundertmitte beträchtlich (er stirbt 1886 in Bayreuth), und es ist zu bedenken, daß er als Komponist der Symphonischen Dichtungen nicht mehr der Romantik angehört (10).

Für H. H. Eggebrecht ist Romantik als jene Auffassung von Musik, die durch das Gegenüber von negativ erfahrener Wirklichkeitswelt und Kunstwelt als „anderer Welt" geprägt ist, nicht nur ein zeitlich gebundenes Phänomen:

Musik im Abendland (München 1991): ...die musikalische Romantik [ist] weit mehr als eine Epochenerscheinung, ein Vorübergegangenes, für uns Gewesenes. Sie bezeichnet ein Sich-Befinden in der „Welt", aus dem heraus die Kunst und an erster Stelle die Musik eine bestimmte Rolle, eine Lebensfunktion übernahm, deren romantisches Prinzip – die kompositorische Romantik überdauernd – in immer neuen Ausprägungen und unter verschiedenen Namen durch das Jahrhundert hindurch beständig sich erneuerte und – zusammen mit der Erfahrung der „miserablen Wirklichkeit" – als romantische Funktion der Musik bis heute währt (591 f.).

Von daher kann gefragt werden, ob die als „romantisch" benannte Haltung über alles Historische hinaus nicht auch anthropologisch verankert ist:

Eggebrecht, *Romantik – was ist das?*, in: *Wege in d. Romantik*, Schriftenreihe d. Internationalen Bachakademie Stuttgart VIII (Kassel 1998): Behauptet sei, daß jeder Mensch, auch der erklärte Anti-Romantiker, eine – wie man so sagt – romantische Ader hat: Nase voll, abschalten, weg vom Negativen des Alltäglichen, Verlangen nach einem gegenwirklichen Ambiente: Schrebergarten und Grillen, Wandern und Lagerfeuer, Traumurlaub, Traumschiff, Trauminsel, oder – anders und tiefer gedacht – Verlangen nach jener Gegenwelt der Innerlichkeit, die die Kunst zu bieten vermag (26 f.).

Lit.: GrimmW VIII, Lpz. 1893, Art. romantisch; R. Immerwahr, Romantisch. Genese u. Tradition einer Denkform, Ffm. 1972; Dtsch. Fremdwörterbuch III, Bln 1977, Art. Romantik, romantisch; A. Forchert, „Klassisch" u. „romantisch" in d. Musikliteratur d. frühen 19. Jh., Mf XXXI, 1978.

Hans Heinrich Eggebrecht †, Ehrenkirchen 1999

Romanz / romance / Romanze

altfranz. und altprov. romanz (um 1135), romanische Sprache, romanischer Text, Substantiv zu lat. rōmānice, auf romanisch; Varianten: romans, romant, roumans, remans; altspan., neuspan. romance; mittelengl., neuengl. romance; dtsch. Romanze (1756); seit dem späten 18. Jh. Übernahme des Wortes in fast alle europäischen Sprachen.

Seit dem zweiten Drittel des 12. Jh. ist romanz in altfranz. und altprov. Quellen als äquivokes Wort vorzufinden und dient der Bezeichnung sprachlicher Sachverhalte mit folgenden Hauptbedeutungen: in romanischer Volkssprache (adjektivisch), romanische Sprache, Übersetzung aus dem Lat. ins Romanische, Text in romanischer Sprache (substantivisch). Es existiert auch ein Verbalderivat romancier, romanisch sprechen, romanisch schreiben, aus dem Lat. ins Romanische übersetzen.
Semantischer Hintergrund der Wortverwendung ist die Notwendigkeit einer Abgrenzung der an Gewicht gewinnenden romanischen Landessprachen vom vorher dominanten Latein.

I. Als literarischer Terminus tritt der Ausdruck romanz seit der Mitte des 12. Jh. vorerst in der Bedeutung Erzählung in romanischer Sprache auf, wenige Jahrzehnte später in der allgemeinen Bedeutung von Erzählung.
(1) In der Blütezeit der Versdichtung wird in Frankreich, Spanien und England mit romanz primär die gesprochene Verserzählung gemeint.
(2) Mit dem Übergang von der versifizierten Erzählung hin zur Prosa im Laufe des 13. Jh. ergibt sich eine Verschiebung der Wortbedeutung zu Prosaerzählung in der franz., nicht aber in der span. und engl. Sprache.

II. Seit dem 15. Jh. kommt der Terminus in der Wortform romance, von Spanien ausgehend, als Gattungsbezeichnung für Gedichte in Gebrauch.
(1) In Spanien etabliert sich das Wort als Name für vielstrophige Erzählgedichte in der höfischen wie auch der populären Literatur.
(2) Nach vereinzeltem Auftauchen in Frankreich im 17. Jh. in der Bedeutung ‚composition métrique espagnole' bezeichnet romance Salonlyrik mit meist amourösen Sujets und sentimental-elegischer Grundstimmung seit der zweiten Hälfte des 18. Jh.
(3) Im Jahr 1756 übernimmt J. W. L. Gleim den Terminus in der Form Romanze über Vermittlung franz. Quellen aus dem Span. in die dtsch. Sprache, wo er in der Folge uneinheitlich in der episch-lyrischen Dichtart Verwendung findet. (a) Gleim und seine Epigonen benutzen das Wort ausschließlich für stilisierten Bänkelsang. (b) Einige Dichter und Theoretiker des Sturm und Drang führen es für die episch-lyrische Dichtart insgesamt ein. (c) Es herrscht diesbezüglich aber Unklarheit, denn gelegentlich wird unter Romanze eine von mehreren Gattungen der episch-lyrischen Dichtart verstanden, in der Regel dem korrespondierenden Begriff Ballade an die Seite gestellt.

III. Als musikalischer Terminus tritt der Ausdruck romance vorwiegend in der Vokalmusik in Erscheinung.
(1) In Spanien werden seit dem späten 15. Jh. mehrstrophige, refrainlose ein- und mehrstimmige Lieder als romance bezeichnet.
(2) Infolge häufiger Vertonung von romance betitelten Gedichten etabliert sich der Terminus romance kurz nach 1750 zur Benennung von strophischen Sololiedern französischer Provenienz, (a) zunächst nur für Lieder in sentimentalem Ton, (b) nach etwa 1810 für Sololieder aller Art in Strophenform.
(3) Seit etwa 1760 ist romance, von Frankreich ausgehend, als Name eines Nummerntyps in der Oper gebräuchlich.

IV. Außerhalb Spaniens und Frankreichs wird der Ausdruck romance, oft in einer der jeweiligen Landessprache angepaßten Wortform, im Bereich der Vokalmusik in unterschiedlichen, oft willkürlichen Verwendungsweisen eingesetzt.
(1) So begegnet er als Bezeichnung für Dichtungen und Lieder mit als romantisch empfundenen Sujets, wobei ein Zusammenhang der Termini Romanze und romantisch nur auf assoziativer Grundlage besteht.
(2) In vielen Fällen dient romance als Überschrift vertonter Romanzengedichte ohne musikalische Implikationen.
(3) Im dtsch. Sprachraum wird im frühen 19. Jh. gelegentlich die Formulierung ‚im Romanzenton' im Sinne einer erzählenden musikalischen Vertonungs- oder Vortragsweise verwendet.

V. Im späten 18. und im 19. Jh. fungierte das Wort romance auch als Überschrift instrumentaler Kompositionen
(1) für langsame, als sanglich empfundene Mittelsätze zyklischer Werke sowie
(2) als gattungsunabhängige Überschrift einsätziger instrumentaler Genrestücke, vornehmlich als Hinweis auf sanglichen oder romantischen Charakter.

I. Als nach dem ersten Drittel des 12. Jh. die frühesten Belege für den Terminus romanz auftauchten, konnte damit die romanische Sprache, ein aus dem Romanischen ins Lat. übersetzter oder ein in romanischer Sprache verfaßter Text gemeint sein. Da in diese Zeit die erste Blüte der altfranz. Erzählkunst fällt und die Mehrzahl der romanischsprachigen Texte Erzählungen waren, erfolgte bald eine Bedeutungseinengung von romanz auf ERZÄHLUNG IN ROMANISCHER SPRACHE. Als die Abgrenzung der romanischen von der lat. Sprache nicht mehr vordringlich war, verschwand der Bedeutungsaspekt ‚romanisch', so daß seit ungefähr 1200 romanz in der ALLGEMEINEN BEDEUTUNG VON ERZÄHLUNG Gebrauch fand.

(1) Die erste bedeutende Epoche der altfranz. Literatur war geprägt von der Form der Verserzählung, die sowohl gesprochen wie auch gesungen vorgetragen werden konnte, wobei von der Art des Vortrages die Bezeichnung des Werkes abhing. Unter romanz ist eine GESPROCHENE VERSERZÄHLUNG zu verstehen.
Einige Beispiele aus dem der etymologischen Forschung reichlich zur Verfügung stehenden Material können die Verwendungsweise von romanz veranschaulichen. Daß mit romanz eine gereimte Form gemeint war, wird an Stellen wie folgender deutlich:

Anon., *Aiol et Mirabel* (frühes 13. Jh.), Vers 10.983: Et del romans d'Aiol est la rime finie (ed. W. Foerster, Heilbronn 1876, 315).

Wie sehr mit dem Begriff romanz die Vorstellung von Versen verbunden war, zeigt sich an Phrasen wie „metre en romanz":

Guillaume de Saint-Pair, *Le roman du Mont Saint Michel* (frühes 13. Jh. ?), Vers 2751: Uncor vuil metre en cest romanz Un miracle, qui est molt granz (ed. Fr. Michel, Caen 1856, 89).

In manchen Texten wird ausdrücklich betont, daß man unter romanz nur gesprochene, nicht gesungene Verserzählungen zu verstehen hat, indem das Verbum „lire" auf romanz bezogen wird.

Richard de Fournival, *Le bestiaire d'amour rimé* (um 1260, Vers 99: quant l'en ot un rommant lire, Qui est d'ancïenne matyre (ed. A. Thordstein, Lund 1941, 6).

Gelegentlich wird romanz Ausdrücken wie chanson oder chanter gegenübergestellt:

Messire Thibaut, *Li romanz de la poire* (Mitte d. 13. Jh.), Vers 346: S'Amors nel destraint et travaille, Por nëant en fet commençaille, En chanson, ne roman, ne livre (ed. Fr. Stehlich, Halle 1881, 43);
Rutebuf (gestorben 1285): Mais de chanter n'ai ge or cure; Ge sai des romanz d'aventure, De cels de la Rëonde Table (*Oevres complètes de Rutebuf*, ed. A. Jubinal, Paris 1839, 333).

Analoge Belege finden sich im Provenzalischen:

Arnauld de Marueil (2. Hälfte d. 12. Jh.): Arnautz e cantava be, e legia be romans (zit. nach Fr. J. M. Raynouard, *Lexique Roman*, Bd. V, Paris 1844, 107).

Wie aus den angeführten Zitaten ersichtlich ist, war die Schreibweise des Wortes sehr unterschiedlich. Die uneinheitliche Orthographie ist jedoch zeitüblich, es lassen sich daraus keine Rückschlüsse auf Bedeutungsvarianten und -nuancen ziehen.
In der erläuterten Bedeutung wurde das Wort im frühen 13. Jh. ins Span. und Engl. übernommen, meist in der Schreibweise romance. Auch in diesen Sprachen diente romance als Bezeichnung für gesprochene, nicht aber für gesungene Verserzählungen. Ein bemerkenswerter Beleg für die Wortverwendung im Span. ist im Gedicht *Appolonio* eines Anon. aus dem 13. Jh. enthalten. Eine Frau singt am Markt gegen Lohn Lieder zur Begleitung einer Vielle, und beginnt dann eine romance zu erzählen („rezar un romanze bien rimado"):

Quando con su viola huvo bien solazado, A sabor de los pueblos huvo asaz cantado, Tornóles á rezar un romanze bien rimado, De la su razon misma por do avia pasado (zit. nach Voelker 1887, 506).

Im Mittelengl. sind Formulierungen wie „hyt tellyd yn romaunce" vorzufinden, so z.B. in der südengl. Version des *Octavian* (Mitte d. 14. Jh.):

Vers 1749 f.: per whyle, hyt tellyd yn romaunce, þe emperour, slo3 of heðene poru3 grace and chaunce Kynges four (zit. nach Hoops 1929, 31).

Den in Frankreich erfolgten Bedeutungswandel von Vers- zu Prosaerzählung (vgl. unten, I. (2)) machte das Wort im Mittelengl. nicht mit; auch im 14. und 15. Jh. wurde hier unter romance eine versifizierte Erzählung verstanden:

Anon., *Laud Troy Book* (um 1440), Vers 6355-58: So saith the noble Clerk Cuydo, He fond her bokes bothe two With-oute lesyng or variaunce In siker proses and no romaunce (zit. nach Hoops 1929, 47).

(2) Eine Verschiebung der Wortbedeutung von romanz hin zu PROSAERZÄHLUNG erfolgte in Frankreich seit dem späten 13. Jh., ausgelöst durch das Verdrängen der Versform durch die Prosa. In der Frühzeit der Prosaerzählung wurde diese zumeist conte oder histoire genannt, doch sind vereinzelte Belege für eine diesbezügliche Verwendung des Ausdrucks romanz bereits seit dem frühen 13. Jh. nachweisbar; eine Prosaauflösung des *Tristan*, deren Entstehung man für das späte 12. Jh. ansetzt und die in verschiedenen Hss. aus dem 13. Jh. überliefert ist, beginnt mit den Worten:

Ci commence li Roumans du bon chevalier Tristan, filz au bon roy Melyadus de Loenois et de Sadoch (zit. nach Voelker 1887, 513; weitere Belege ibid., 513 f.).

Als die Prosa im 14. Jh. die dominante Erzählform wurde, Verserzählungen aus der Mode gerieten und nur mehr als Prosaauflösungen kursierten, verfestigte sich die neue Bedeutung des Wortes romanz.
Das Wort wurde aber so lange weiterhin auch auf Verserzählungen angewandt, als man solche verfaßte, bzw. sie in Erinnerung geblieben waren. Erst seit Ende des 15. Jh. läßt sich die Verwendung des Ausdrucks im Sinne von Verserzählung nicht mehr nachweisen.
Häufig handelte es sich bei den romanz genannten Dichtungen um fiktive Erzählungen; romanz wurde der „geste" — der Erzählung einer wahren Begebenheit — gegenübergestellt:

Anon., *Roman de Renart* (um 1165-1205), Anm. zu Vers 12155: Je sai gestes et romans tous (zit. nach Voelker 1887, 515).

Einen deutlichen Hinweis auf die Fiktivität von romanz genannten Dichtungen findet man in den Versen eines Anon. aus dem 13. Jh.:

Bibl. Nationale, Paris Ms. 7577 (Ende d. 13. Jh.): Celles et cil soient confundu Qui croient un roman qui fu, Qui dist que de flour iert venue Sainte Anne et engenue (ed. Histoire Littéraire de la France XVIII, Paris 1835, 837).

Der Aspekt des Fiktiven tritt in den folgenden Jh. noch stärker in den Vordergrund. Ein weiteres Merkmal der als romanz bezeichneten Werke ist ihr großer Umfang. Man kann also romanz ab dem Spätmittelalter wie folgt definieren: Fiktive Prosaerzählung größeren Umfangs. In dieser Bedeutung, aber in der Wortform roman ging der Ausdruck in die neufranz. Sprache ein, wo er bis in die Gegenwart gebräuchlich geblieben ist. Ableitungen aus diesem Wort gehören in der oben definierten Bedeutung zum Wortschatz vieler abendländischer Sprachen.

Lit.: P. Voelker, Die Bedeutungsentwicklung d. Wortes Roman, Zs. für Romanische Philologie X, 1887; R. Hoops, Der Begriff ‚Romance' in d. mittelengl. u. frühneuengl. Lit., Heidelberg 1929; V. Oelschlaeger, A medieval Span. Word-List — a preliminary dated vocabulary of first appearances up to Berceo, Madison, Wisconsin 1958; W. von Wartburg, Franz. etymologisches Wörterbuch, Bd. X, Basel 1962, Art. rōmānice; A. Tobler u. E. Lommatzsch, Altfranz. Wörterbuch, Bd. VIII, Wiesbaden 1969, Art. romanz.

II. Seit dem 15. Jh. kommt das Wort in der Schreibweise romance, von Spanien ausgehend, als Gattungsbezeichnung für Gedichte in Gebrauch.

(1) In Spanien etablierte sich das Wort im späten Mittelalter nicht wie in Frankreich im Sinne von Prosaerzählung, sondern als Name für vielstrophige Erzählgedichte.
Die Entstehung dieser Gedichte liegt im dunkeln, da die schriftliche Überlieferung sehr spät einsetzt und für die Frühzeit auch Sekundärquellen kaum befragbar sind. Nach der derzeit am meisten anerkannten, auf A. Bello (*Origen de la epopeya romántica*, in: *Obras* II, Madrid 1881, 330) zurückgehenden Theorie entstanden die frühesten Erzählgedichte aus Bruchstücken alter Epen. Diese Epen waren identisch mit den gesungenen cantares de gestas und nicht mit dem gesprochenen romanz (siehe oben, I. (1)). Erzählgedichte existieren vermutlich seit 1300, doch bis etwa 1450 wurden sie nicht romance genannt, wohl weil das Wort noch zu sehr mit der gesprochenen Verserzählung verbunden war. So spricht J. Ruiz, der Erzpriester von Hita, in seinem 1343 verfaßten *Libro de buen amor* noch durchwegs von cantares, wenn er Erzählgedichte meint; die Bezeichnung romance verwendet er nur an zwei Stellen, wo er sein im Reime gefaßtes umfangreiches Werk insgesamt anspricht. Als Beispiel sei Vers 14 zitiert:

Si queredes, señores, oír un buen solaz, ascuchat el romance, sossegadvos en paz: non vos diré mentira en quantö en él yaz, car por todö el mundo së usa ë se faz (ed. H. U. Gumbrecht, München 1972, 68).

Der früheste bisher bekannte Beleg dafür, daß das Wort romance im Span. im Sinne von Erzählgedicht gebraucht wird, findet sich im *Prohemio* des Marqués de Santillana aus dem Jahr 1446. In diesem spricht der Marqués verächtlich von „romances e cantares", welche gegen alle Ordnung, Regel und Maß erfunden werden und das Entzücken von Leuten niederen Standes hervorrufen:

Infimos son aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances e cantares, de que la gente baxa et de servil condición se alegra (zit. nach Pfandl 1934, 245).

Tatsächlich aber waren jene meist gesungenen Erzählgedichte, die sowohl romance als auch cantar genannt werden konnten, nicht nur in niederen sozialen Schichten populär, sondern drangen auch in das Adelsmilieu ein und erfuhren eine Emanzipation zu einer Gattung der Kunstdichtung. Der *Cancionero de Stúñiga*, um 1450 am neapolitanischen Hof von Alfonso V. von Aragon zusammengestellt, enthält zwei Gedichte, die „romance" überschrieben sind und von denen eines dem Hofpoeten Carvajales zugeschrieben wird (ed. M. de la Fuensanta del Valle u. J. Sancho Rayón, Madrid 1872, 321 u. 364).
In einer theoretischen Schrift wird der Terminus romance zur Benennung einer Dichtungsgattung erstmals im Jahre 1496 herangezogen. In der *Arte de Poesia castellana*, einer Abh., die J. del Encina seinem

Cancionero vorangestellt hat, zählt der Autor die „romances" zur „arte real":

Cap. 7: De los versos y coplas y de su diversidad... y aun los romances suelen yr de quatro en quatro pies: aunque no van en consonante sino el segundo y el quarto pié, y aun los del tiempo viejo no van verdaderos consonantes, y todas estas cosas suelen ser de arte real, que el arte mayor es mas propia para cosas graves y arduas (zit. nach Wolf 1859, 413).

Diese Erwähnung in einer theoretischen Schrift bleibt jedoch eine Ausnahme. In den folgenden Jh. ignorieren sämtliche Gelehrten die Tatsache, daß romance ein literarischer Gattungsbegriff ist. Sie gebrauchen weiterhin das Wort hartnäckig in seiner ursprünglichen Bedeutung als Bezeichnung der romanischen Landessprache im allgemeinen und der lengua castellana im besonderen. In den Grammatiken und Dichtungslehren des 16. Jh. tritt das Wort ebenso ausschließlich in diesem Sinne auf wie in den Lexika des 17. Jh. Im frühesten span. Wörterbuch aus dem Jahr 1611 wird die Tatsache, daß „romances" Gedichte und Lieder sein können, mit keinem Wort erwähnt:

S. de Covarrubias Orozco, *Tresoro de la lengua castellana* (Madrid 1611), Art. *Romance*: Este nombre es genérico a la lengua toscana, a la francesca y a la española, por quanto estas tres se derivaron de la pureza de la lengua latina (zit. nach NA Barcelona 1943, 913 b).

In der revidierten und erweiterten Neuaufl. dieses Wörterbuches durch B. R. Noydens (Madrid 1674), in der viele Art. zum Teil umfangreiche Zusätze und Nachträge erhalten haben, ist der Art. *romance* wortgetreu vom Original übernommen (nach Pfandl 1934, 248).

Daß im allgemeinen Sprachgebrauch der Ausdruck romance zur Bezeichnung einer Dichtungs- und Liedgattung gebraucht wurde, steht außer Zweifel. Das Wort findet sich auf vielen der tausenden loser Flugblätter mit solchen Gedichten, pliegos sueltos genannt, die im 16. Jh. auf Märkten zum Kauf angeboten wurden. Der Antwerpener Buchdrucker M. Nucio sammelte viele dieser pliegos sueltos und stellte sie zu einem *Cancionero de Romances* (1548) zusammen. In den folgenden Jahrzehnten erschienen weitere Cancioneros, bereits im Jahr 1550 in Zarazoga eine *Silva de romances...*, hg. von E. de Nágera, und zwei Jahrzehnte später veröffentlichte J. de Timoneda die Sammlung *Rosa española* (Valencia 1573).

Da im 17. Jh. die Popularität der romances zurückging, schwand die Gattung im 18. Jh. aus dem Bewußtsein der Dichter und der literaturinteressierten Öffentlichkeit, so daß sich keine neuen, terminologiegeschichtlich beachtenswerten Entwicklungen ergaben. Dagegen kam es im 19. Jh. zu einer Revitalisierung der Gattung und damit zu einem erneuten intensiven Gebrauch des Ausdrucks romance. Anfang des Jh. erschien die *Silva de romances viejos, publicada por Jacobo Grimm* (Wien 1815), und in Spanien edierte A. Durán drei Sammlungen (für weiteres Belegmaterial siehe Bodmer 1955, 12 ff.).

Lit.: F. Wolf, Über d. Romanzenpoesie d. Spanier, Studien zur Gesch. d. span. u. port. Nationallit., Bln 1859; L. Pfandl, Das span. Wort „romance", Investigaciones linguisticas II, 1934; D. Bodmer, Die granadinischen Romanzen in der europäischen Lit., Zürich 1955, 7-17.

(2) Nach vereinzeltem Auftauchen im 17. Jh. in Frankreich in der Bedeutung „composition métrique espagnole" (nach Wartburg 1962, 454) erfuhr das Wort romance im 18. Jh. eine Begriffserweiterung durch die Verwendung für Salonlyrik mit meist amourösen Sujets und sentimental-elegischer Grundstimmung.

In N. Boileau-Despréaux' *Art poétique* (Paris 1674), in dem die zeitgenössische Lit. systematisch nach Gattungen gegliedert wird, findet die romance noch keine Erwähnung. Die erste lexikalische Information liefert das Wörterbuch der Académie im Jahr 1718:

Nouveau Dictionnaire de l'Académie franç., Bd. II (Paris 1718), Art. *Romance*: Mot tiré de l'Espagnol, & qui signifie une sorte de Poësie en petits vers, contenant quelque ancienne histoire (523).

Die Kürze und Unverbindlichkeit der Ausführungen, nach denen „romance" eine Art der Poesie in kleinen Versen ist, welche irgend eine alte Geschichte enthalten, sind ein Indikator für die geringe Bedeutung, die dieser Dichtung beigemessen wurde. Zudem verdeutlicht die Quelle, daß der Ausdruck romance nicht aus dem altfranz. romanz oder dem neufranz. roman abgeleitet, sondern aus der span. Sprache entlehnt worden ist.

1734 wird romance in einem franz. Lexikon als Dichtungsgattung nur in einer Nebenbedeutung angeführt; in erster Linie ist das Wort noch im Sinne der mittelalterlichen romanischen Sprache verstanden:

Dictionnaire Universel Franç. et Lat., vulgairement appellé Dictionnaire de Trevoux, Nouvelle ed. corrigée et augmentée, Bd. IV (Nancy 1734), Art. *Romance*: Ancienne langue Romaine un peu corrompuë; soit en François, soit en Espagnol. *Lingua Romanica.* Les François ont écrit autrefois en langue *Romance*. On appelle aussi *Romance* une pièce de vèrs, une histoire écrite en vèrs, par la même raison, & parceque ce Langage devint celui de gens d'ésprit & polis, & dans lequel seul on écrivoit, en sorte que *Romance* ne signifie qu'une Composition ingénieuse & polie (1612).

Zwar bleibt die Definition sehr vage („histoire écrite en vers"), doch ist immerhin eine Aufwertung erkennbar („composition ingénieuse & polie").

Ein wenig umfangreicher ist der Art. in der *Encyclopédie* von 1765, wo über die „romance" berichtet wird, daß die Naivität ihr Hauptcharakter sei:

Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, Bd. XIV (Neuchâtel 1765), Art. *Romance*: Vielle historiette écrite en vers simples, faciles & naturels. La naïveté est la caractére principal de la r o m a n c e ... la romance est divisée par stances. M. de Montgrif en a composée un grand nombre. Elles sont toutes d'un goût exquis, & cette seule portion de ses ouvrages suffiroit pour lui faire une reputation bien méritée. Tout le monde sait par coeur la r o m a n c e d'Alis et Alexis (343).

In diesem Art. kommt das mittlerweile stark gestiegene Prestige der Gattung zum Ausdruck in der Aussage, Moncrifs romances allein hätten ihm einen hervorragenden Ruf sichern können, und alle Welt kenne zumindest seine „r o m a n c e d'Alis et Alexis". Gemeint ist der Dichter Fr. A. P. de Moncrif (1687-1770), welcher, teilweise nach dem Vorbild der romances der Spanier L. de Gongora (1561-1627) und L. de Vega (1562-1635), der franz. romance ihr Gepräge gab.

Die begriffsgeschichtlich maßgeblichste Definition ist jene von J.-J. Rousseau, der auch selbst romances dichtete und vertonte:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Romance*: Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique... la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique... (420).

Bemerkenswert ist, daß Rousseau die „histoire amoureuse & souvent tragique" als Gegenstand der romances hervorhebt. Er verweist damit auf die zu dieser Zeit immer mehr in den Vordergrund rückende Spielart der rührend-sentimentalen romance, welche die Salonpoesie des späten 18. Jh. dominierte. Sentimentalität, Naivität und Einfachheit blieben in den folgenden Jahrzehnten unabdingbare Forderungen an romances, die Liebe blieb das bevorzugte Thema. Symptomatisch für die Einschätzung der romance als Paradigma einfacher und rührender Poesie ist die Emphase mancher Aussagen über die Gattung:

Anon., o.T. (Mercure de France vom 26.9.1789): Ce genre de Poésie, auquel on n'a pas semblé jusqu'à présent attacher beaucoup de mérite, est pourtant très difficile, parce qu'il exige ce que la Nature seule donne, c'est-à-dire, de la naïveté et du sentiment. Une Romance doit toujours parler au coeur, flatter l'oreille, et ne jamais laisser appercevoir ce qu'on appelle purement de l'esprit (80).

J. Fr. La Harpe betont die enge Bindung der Liebesthematik an die Gattung romance:

Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne, Bd. IV (Paris o.J. [1799]): Les sujets roulent la plupart sur l'amour, et ont quelquefois de l'intérêt. Nos chansonniers modernes en ont fait usage, et de-là vient que les chansons qui expriment les malheurs ou les plaintes de l'amour s'appellent encore des *romances*, du nom que l'on donnait anciennement à la langue française (84).

Häufig handeln romances von unglücklicher Liebe, weshalb im Art. *Romance* der fünften Auflage des *Dictionnaire de l'Academie franç.* (Bd. II, Paris 1798) das Sujet der romance als „triste et élégiaque" angegeben wird:

Mot tiré de l'Espagnol, et qui signifie, Une petite pièce de vers faite pour être chantée, et dont le sujet est triste et élégiaque (510 c).

Trotz der Festlegung der romance in vielen Quellen als amouröses Rührgedicht konnten auch anders beschaffene Gedichte romance genannt werden. Ch. Delusse gliedert in seiner Romanzensammlung den Begriff in die drei Gattungen „Romances historiques", „Romances tendres, Erotiques ou Anacréontiques" und „Romances burlesques":

Recueil de Romances Historiques, Tendres et Burlesques (Paris 1767): Les Romances historiques, imitées des anciens Fabliaux, dont les sujets sont souvent réels et la catastrophe tragique... Les Romances tendres, Erotiques ou Anacréontiques, qui ont pour base des sujets galans... Les Romances burlesques, productions d'une imagination vive et qaie, qui envisage les passions et leurs effets par le côté ridicule (VI).

Somit zählt Delusse neben „Romances tendres" auch historische und komische Gedichte zu den romances. Während die Theoretiker zur Definition der romance auf stereotype Wendungen zurückgriffen (naive, simple, histoire amoureuse etc.) und diese über Jahrzehnte unverändert blieben, konnte in der Praxis ein relativ großes Spektrum an verschiedenartigen Gedichten die Bezeichnung romance erhalten, wenn auch die sentimentalen Rührgedichte den weitaus größten Anteil stellen.

Ein wichtiges Kriterium, ein Gedicht als romance zu identifizieren, ist die Form. Diese basiert auf einfachen Schablonen, welche sich jahrzehntelang nicht veränderten. Ihre Beschreibung durch J. A. Delaire im Jahr 1842 hätte genausogut ein halbes Jh. früher erfolgen können:

Histoire de la Romance (Paris 1842): La coupe de huit, dix ou douze vers, de six, huit ou dix syllabes à rimes croisées, est celle dont on se sert le plus fréquemment (58).

Ein wichtiger Bedeutungsaspekt liegt in der Vereinnahmung der Gattung als franz. Nationalpoesie. In literaturgesch. Abh. wurde wiederholt versucht, die romance als „une forme essentielle de notre esprit national" darzustellen (P. Scudo, *Esquisse d'une histoire de la romance*, in: Critique et Littérature musicoles; Première série, Bd. I, Paris 1856, 323). Man führte sie direkt auf die altfranz. Troubadour- und

Trouvèrepoesie zurück (Fr. J. Fétis, *Sur la romance*, Revue mus. de Paris V, 1829, 409 ff.; Delaire, *op. cit.*, 1842, 37 ff.; Scudo, *op. cit.*, 1856, 323 ff.).

A. Berquin schreibt in seinem als Vorwort zur Sammlung *Romances par M. Berquin* (Paris 1776) erschienenen *Discours sur la Romance* der romance sogar eine Bollwerkfunktion gegen ausländische Einflüsse in Dichtung und Musik zu, insbesondere gegen den Ton der (italienischen) Ariette, der leicht und frivol sei:

Si malgré le secours de ses armes aiguës, le Vaudeville n'a pu se garantir des ursupations de l'Ariette, comment la Romance pourra-t-elle se défendre contre cette dangereuse étrangère? (VII);

Le ton de légéreté, le goût des jeux frivoles qui regnent aujourd'hui dans nos cercles assurent à l'Ariette un noveau triomphe dans la concurrence (VIII).

In Vergessenheit war geraten, daß Wort wie Sache gar nicht franz. Ursprungs sind, sondern im 17. Jh. aus dem Span. übernommen worden waren.

Als literarische Gattungsbezeichnung diente romance in Frankreich bis weit in das 19. Jh., seit etwa 1800 trat aber die Funktion des Terminus als mus. Gattungsbezeichnung in den Vordergrund (vgl. unten, III. (2)).

(3) In der dtsch. Sprache spielte der Ausdruck Romanze vor der zweiten Hälfte des 18. Jh. keine nennenswerte Rolle. Im *Teutsch-ital. Wörterbuch* M. Kramers (Nürnberg 1678) wird „Romantze" als „Helden Gedichte" definiert (nach *Trübners Deutsches Wörterbuch*, hg. von W. Mitzka, Bd. V, Berlin 1954, 439 a), im Sinne von Roman greift es G. Heidegger in seiner *Mythoscopia Romantica oder Discours von den so benannten Romans* (Zürich 1698) auf, wo er auf der Seite des Inhaltsverz. bemerkt: „Romanzen ist der Namm, den sie darauf gedrücket".

1756 übernimmt J. W. L. Gleim das Wort über Vermittlung durch franz. Quellen aus dem Span., in der Folge wird es uneinheitlich in der EPISCH-LYRISCHEN DICHTART verwendet.

(a) Gleim und seine Nachahmer benutzen das Wort ausschließlich zur Benennung eines STILISIERTEN BÄNKELSANG. Die im Jahr 1756 veröffentlichten ersten drei Romanzen Gleims sind in jeder Hinsicht dem Bänkelsang nachempfunden. Gleim kopiert den Bänkelsang in Bezug auf die blutigen und schauerlichen Motive, langen Titel, Anrufe des Publikums, genaue Orts- und Namensangaben, sowie Schlußmoral. Der Titel einer der drei Romanzen lautet: *Traurige und betrübte Folgen der schändlichen Eifersucht, wie auch heilsamer Unterricht, daß Eltern, die ihre Kinder lieben, sie zu keiner Heirath zwingen, sondern ihnen ihren freien Willen lassen sollen: enthalten in der Geschichte Herrn Isaac Veltens, der sich am 11. April 1756 zu Berlin eigenhändig umgebracht, nachdem er seine getreue Ehegattin Marianne und derselben unschuldigen Liebhaber jämmerlich ermordet.* Da Gleims Romanzen Anklang fanden und bald Nachahmer auftauchten (vor allem Fr. Loewen, D. Schiebeler, Fr. W. Zachariä), war der Begriff Romanze im Dtsch. vorerst auf stilisierten Bänkelsang festgelegt. Zwei Jahre nach ihrem Erscheinen rezensierte M. Mendelssohn die drei Romanzen Gleims und charakterisierte in wenigen Worten ihren besonderen „Ton":

Lieder, Fabeln und Romanzen, von F. W. G. (Bibl. d. schönen Wiss. u. d. freyen Künste III, 1758): Die Romanzen machen eine besondere Art von Gedichten aus, in welcher wir im Deutschen noch kein Exempel haben. Der Ton, welcher in diesen kleinen Gedichten herrschet, ist ein abentheuerliches Wunderbare, mit einer poßierlichen Traurigkeit erzehlt (330 f.).

Diese Begriffsbestimmung bleibt in den folgenden Jahren unverändert gültig. Ähnlich wie Mendelssohn äußert sich J. Chr. Adelung:

Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches d. hochdtsch. Mundart..., Bd. III (Lpz. 1777, Art. *Romanze*: ein mit Roman ursprünglich gleich bedeutendes Wort, welches aber jetzt nur noch in engerer Bedeutung gebraucht wird, eine kleine, singbare, abentheuerliche Geschichte zu bezeichnen (1476).

Sehr deutlich ordnet J. W. von Goethe die Romanze dem Bänkelsang zu:

Rezension von Fr. W. Zachariäs *Zwei schöne, neue Mährlein...*: Allerdings wäre in den Mährlein und Liedern, die unter Handwerkspurschen, Soldaten und Mägden herumgehen, oft eine neue Melodie, oft der wahre Romanzenton zu holen... Der Herr Student, der diese Mährlein versificirt hat, versificirt sehr rein, soll aber dem ungeachtet keine Mährlein mehr versificiren, denn ihm fehlt der Bänkelsängersblick, der in der Welt nichts als Abenteuer, Strafgericht, Liebe, Mord und Todtschlag sieht, just wie alles in den Quadraten seiner gemalten Leinwand steht (*Goethes sämmtliche Werke in 40 Bänden*, Bd. XXXII, Stuttgart u. Tübingen 1857, 38 f.).

Gelegentlich werden in Untersuchungen des „wahren" Romanzencharakters Eigenschaften der franz. romance, die durch franz. Lexika auch in Deutschland bekannt geworden waren, wie Simplizität und Naivität (vgl. oben, II. (2)), zugleich mit Eigenschaften des Bänkelsangs gefordert. Dies tut z.B. der anon. Herausgeber (möglicherweise J. J. Eschenburg) der Anthologie *Romanzen d. Deutschen* (Lpz. 1774) im *Vorbericht*:

Auch die Art der Behandlung kann den eigenthümlichen Charakter der Romanze bestimmen helfen. Leichtigkeit und Simplicität muß sie schon überhaupt mit dem Liede gemein haben; auch wird ihr die Naivität der Empfin-

dung, noch mehr aber in der Erzählung oft unentbehrlich seyn. Das Persönliche der Romanze aber, in Rücksicht auf die Behandlung, ist ein aus Laune und Drolligkeit, aus einer verstelten Einfalt, affectirten Ernsthaftigkeit, Traurigkeit, Mitleiden, Verwunderung u.s.w. gebildeter Ton, der hervorstechend ist, und durch das ganze herrscht (XXXIV f.).

Nennenswerte Ähnlichkeiten zwischen der franz. romance und der dtsch. Bänkelsängerromanze existierten jedoch in der Praxis kaum, letztere war zu deutlich am Bänkelsang orientiert.
Die wenigen bekannten Vertonungen von solchen stilisierten Bänkelsängerromanzen orientieren sich ausnahmslos am Bänkelsang. Die beiden wichtigsten und mit Abstand meistbeachteten Sammlungen von Bänkelsängerromanzen wurden von J. A. Hiller vertont. Es sind dies die *Romanzen mit Melodien, u. einem Schreiben an den Verfasser derselben* (Hbg u. Lpz. 1762) von Fr. Loewen und die *Romanzen mit Melodien* (Lpz. 1767) von D. Schiebeler. Die in beiden Fällen gewählte Überschrift kann als wichtiges Indiz dafür gelten, daß die Bänkelsängerromanze als literarische und nicht als mus. Gattung angesehen wurde.

(b) Nur für kurze Zeit blieb diese enge Bedeutung der Bezeichnung Romanze unbestritten, denn sehr bald regte sich Widerstand gegen die Bänkelsängerromanze. Ziel der Kritiker war es aber nicht, die Romanze als Gattung (inklusive des Terminus) zu verwerfen, sondern einem neuen Begriff von Romanze zum Durchbruch zu verhelfen. Insbesondere jene dtsch. Dichter, die man der Epoche des sogenannten Sturm und Drang zurechnet, sahen in der Bänkelsängerromanze nur eine verkommene Abart der wahren Romanze. Diese wahre oder höhere Romanze wurde häufig auch Ballade genannt, viele Dichter und Theoretiker gebrauchten beide Ausdrücke synonym als Benennung für die EPISCH-LYRISCHE DICHTART INSGESAMT (→ *Ballade* (Neuzeit) IV. (1)).
Befürworter einer Gleichsetzung der Ausdrücke Romanze und Ballade traten in Erscheinung, solange das Wort Romanze in Gebrauch blieb. Mit Nachdruck betont J. J. Eschenburg die begriffliche Identität beider Worte:

Entwurf einer Theorie u. Lit. d. schönen Redekünste (Bln u. Stettin [1783] ³1805): Zwischen Romanzen und Balladen scheint durchaus kein wesentlicher Unterschied zu seyn; beide Benennungen entstanden sehr zufällig... Eben so willkürlich und unbestimmt ist es, daß man sich bei Romanzen einen komischen und bei Balladen einen tragischen Inhalt und Vortrag zu denken pflegt (188).

In der *Allgemeinen Encyclopädie d. Wiss. u. Künste* (hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber) ist von der Dichtungsart die Rede, „die man dann nach Belieben Romanze, oder Ballade nennen mag" (Bd. VII, Lpz. 1821, 248 b), F. Hand verwendet „Ballade" und „Romanze" synonym (*Aesthetik d. Tonkunst*, Bd. II, Jena 1841, 542).
Volksliedsammler und -forscher benutzten vom frühen 19. Jh. an die Termini Romanze und Ballade gekoppelt zur Bezeichnung ein und derselben Sache, nämlich von Erzählgedichten bzw. erzählenden Liedern. In einigen Quellen taucht Romanze als alleiniger Name dafür auf, erstmals in einer Abh. *Über d. teutschen Volkslieder u. ihre Musik* (Bragur III, 1794) von D. Gräter, wo von „Jäger = Romanzen" die Rede ist (265). In A. von Arnims u. Cl. Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (Heidelberg u. Ffm. 1806-07) und in J. J. G. Büschings u. Fr. H. von der Hagens *Sammlung dtsch. Volkslieder* (Bln 1807, 156) finden sich durch Überschrift als solche ausgewiesene Romanzen. In den folgenden Jahrzehnten treten in Volksliedsystematiken und Inhaltsverz. von Volksliedsammlungen die Ausdrücke Romanze und Ballade fast immer gekoppelt auf, Differenzierungsversuche wurden keine unternommen. Als Beispiele seien J. Goerres, *Altteutsche Volks- u. Meisterlieder* (Ffm. 1817) und J. A. Chr. Zarnack, *Dtsch. Volkslieder* (Bln 1818-20), genannt.
Auch außerhalb des dtsch. Sprachraums wurde der Terminus, wenn auch ohne Konsistenz, von Volksliedforschern und -sammlern übernommen, fast ausschließlich um damit erzählende Lieder im Sinne des gegenwärtig in der Volksliedforschung gebräuchlichen Ausdrucks Volksballade zu bezeichnen. In dieser Bedeutung erscheint das Wort in zwei schwedischen Sammlungen: E. G. Geijer und A. A. Afzelius, *Svenska folkvisor fran forntiden*, 3 Bde (Stockholm 1814-1817); L. Rääf und A. I. Arwidsson, *Svenska fornsånger*, 3 Bde (Stockholm 1834-1842).
Vielfach sah man die Romanzen als eine auf das Mittelalter zurückgehende, ja als die ursprüngliche Form des Volksgesanges an (vgl. Gstrein 1986, 147 ff.). Dementsprechend wurden Volkslieder, bei denen man hohes Alter annahm, gelegentlich als Romanze oder mit einem davon abgeleiteten Ausdruck bezeichnet. So wird z.B. in einer ital. Quelle aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. von „Romanzetti" berichtet:

G. Tigri, *Canti Popolari Toscani*, (Florenz 1869: *Prefazione*: Nella montagna pistoiese gli stornelli hanno anche nome di *Romanzetti*, vestigio forse delle antiche romanze (XLVI).

(c) Daß für ein und denselben Begriff mit Romanze und Ballade zwei austauschbare Termini gegeben sein sollten, war für manche, insbesondere für Theoretiker, unbefriedigend. So wurde wiederholt der Versuch unternommen, Romanze und Ballade innerhalb der episch-lyrischen Dichtung gegeneinan-

der abzugrenzen. Man sah die Romanze als EINE VON MEHREREN GATTUNGEN DER EPISCH-LYRISCHEN DICHTART, mit Ballade als einem korrespondierenden Begriff. Da sich formale Unterscheidungskriterien nicht anbieten, versuchte man die Eigenarten von Romanze und Ballade, bzw. ihre Verschiedenheit, auf inhaltlicher Ebene festzulegen. Üblicherweise wurde der Romanze „südlicher" (warmer, milder) Charakter zugesprochen, der Ballade „nördlicher" (düsterer).
A. W. Schlegel äußerte sich dazu im Jahr 1800 in einem Art. über Bürger, allerdings ohne die Romanze beim Namen zu nennen:

Bürger: Es ist bemerkenswerth, daß in diesen südlichen Dichtungen nirgends eine Spur von Gespenstern oder andern Schreckbildern der Phantasie anzutreffen ist, da in den nordischen Balladen besonders der Engländer, Schotten und Dänen alle Schauer der Geisterwelt kalt und leise und um so erschütternder ins Leben herüber wehen (*Sämmtliche Werke*, hg. von E. Böcking, Bd. VIII, Lpz. 1846, 81 f.).

Ähnlich argumentiert I. Jeitteles, zieht aber auch das Begriffspaar episch-lyrisch zur Abgrenzung heran:

Aesthetisches Lexikon (Wien 1839), Art. *Ballade*: Als historisches Lied ist die Ballade am nächsten verwandt, und wird auch als gleichbedeutend gebraucht mit der Romanze...; doch tragen beide, genauer betrachtet, die Farben ihrer Heimath; daher die Ballade einen mehr nordischen, die Romanze einen südlichen Charakter hat. Ergreifend sind die vom Schauer der Geisterwelt durchwehten Schreckbilder der Phantasie, besonders in der altengl. und schottischen Ballade, erhebend und erheiternd die Schilderung süßen Liebesspiels oder kühner Heldenzüge in der span. Romanze. In der Ballade ist daher auch das Epische, in der Romanze das Lyrische vorherrschend (78).

Etwas abstrakter und metaphysischer kennzeichnet Th. Echtermeyer den Unterschied zwischen Romanze und Ballade:

Unsere Balladen- u. Romanzen-Poesie (Hallische Jb. für dtsch. Wiss. u. Kunst, Nr. 97, 1839): Das Element der Ballade... ist der Geist in seiner Naturbedingtheit, wie er... als natürlicher Wille — im Gegensatz gegen den freien sittlichen Willen — den dunklen Trieben und wüsten Leidenschaften der Furcht, des Zorns, der Rache u.s.w. anheimfällt..., worauf es der Romanze ankommt, ist das ideale Selbstbewußtsein, die im Innern waltende Macht der freien Sittlichkeit, der gebildete Geist und seine Verherrlichung (769).

Daß die Unterschiede zwischen Romanze und Ballade nicht nur nationale sind, sondern auch in der episch-lyrischen Dichtung einer Nation bestehen, betont Fr. Th. Vischer:

Aesthetik oder Wiss. d. Schönen, Dritter Theil, II. Abschn., Viertes Heft (Stuttgart 1857): Besteht nun dieser Gegensatz zunächst als ein nationaler, so hindert nichts, denselben, wie er innerhalb der Literatur einer Nation, namentlich der deutschen, jederzeit wieder auftreten und bestehen wird, mit jenen Namen [Ballade und Romanze] zu bezeichnen, nur geschehe es mit dem Vorbehalte, daß man damit nicht ängstlich ausmessen und abstract Alles eintheilen will (1362).

Charakteristisch für die Differenzierung beider Termini durch manche Theoretiker ist Vischers prägnante Aussage, der Ton der Ballade verhalte sich „wie Moll zu dem Dur der Romanze" (ibid.).
Die Verwirrung hinsichtlich der genauen Bedeutung der Ausdrücke Romanze und Ballade nahm erst ein Ende, als das Wort Romanze gegen Ende des 19. Jh. weitgehend außer Gebrauch geriet.

III. Als MUSIKALISCHER TERMINUS wurde die Bezeichnung romance, bzw. Romanze vorwiegend in der VOKALMUSIK eingesetzt.

(1) In Spanien werden vom späten 15. Jh. an MEHRSTROPHIGE, REFRAINLOSE EIN- UND MEHRSTIMMIGE LIEDER romance genannt. Wie oben im Abschn. I. (1) erwähnt, sind im Mittelalter gesprochene Verserzählungen als romance bezeichnet worden. Erst im 15. Jh. begann man, zumeist gesungene Bruchstücke von Epen mit dem Namen romance zu versehen (vgl. oben, II. (1)), wobei trotz der Zusammengehörigkeit von Dichtung und Musik die romances als Dichtungsgattung angesehen worden sind, deren adäquate Vortragsweise eben das Singen ist. Sehr bald aber scheinen die Melodien dieser romances, dem Aufbau der Textstrophen entsprechend aus kurzen Phrasen bestehend, das Interesse von Kompilatoren und einigen Komponisten geweckt zu haben. Die früheste Quelle, die komponierte romances enthält, ist der *Cancionero mus. de Palacio*, eine im ersten Viertel des 16. Jh. für den span. Königshof zusammengestellte Sammlung.
Es wurde bereits im Abschn. II. (1) darauf hingewiesen, daß span. Gelehrte des 16. und 17. Jh. romance nur als Benennung einer Sprache erörterten. Auch musiktheoretische Traktate, von denen im 15. und 16. Jh. in Spanien eine große Zahl erschien, gehen auf die romance nicht ein. Fr. de Salinas, dessen Traktat *De musica libri septem* (Salamanca 1577, [2]1592) nicht selten als wichtige Quelle für die span. romance angegeben wird (so im Art. *Romanze*, MGG XI, 1963, 845), erwähnt den Ausdruck romance überhaupt nicht. Er druckt lediglich einige Melodien ab, die als romances identifiziert werden können, und verwendet diese als Beispiele für diverse musiktheoretische Erörterungen.
Somit sind weder Grammatiken, noch Lexika, noch musiktheoretische Abh. der in Frage stehenden Zeit zur Erhellung der Geschichte des Begriffs romance auswertbar. Die einzige Möglichkeit, den Ausdruck

romance begrifflich einzugrenzen, besteht in der Untersuchung der Bezeichnungspraxis anhand des überlieferten Notenbestandes. Die wichtigste Quelle ist der bereits erwähnte *Cancionero mus. de Palacio*. Im etwa um 1525 entstandenen Index werden folgende Gattungsbezeichnungen angeführt: „Villancico“, „Estrambote“, „Romance“ und „Villancico omnium sanctorum“.
Alle Kompositionen sind zwei-, drei- oder vierstimmig, die Länge der Strophen ist sehr unterschiedlich. Unter „Villancico“ fallen sämtliche Gesänge mit Refrain, bzw. solche, bei denen ein Teil der Strophe wiederholt wird; diese machen den Großteil der Sammlung aus (396 Lieder). „Romance“ sind die refrainlosen Gesänge betitelt, „Vilancico omnium sanctorum“ ist die Überschrift geistlicher Villancicos; „Estrambote“ bedeutet ‚ital. Lied‘ und spielt in der span. Vokalmusik dieser Zeit ebenso keine nennenswerte Rolle wie die gelegentlich auftretenden Ausdrücke „canciar“, „canción“, „cantar“ etc. In anderen Cancioneros findet diese Wortverwendungspraxis eine Bestätigung, villancico und romance sind die vorherrschenden Bezeichnungen. Sowohl die mehrstimmige Liedkunst als auch das Sololied mit Instrumentalbegleitung sind im Spanien des 16. Jh. ausschließlich durch die Gattungen romance und villancico repräsentiert, „*Villançico* means any Span. song, that is not a *romançe*“ (Stevenson 1960, 252).
Nach 1600 wurden auch romances mit Refrains versehen, so daß die Grenze zwischen romance und villancico nicht mehr klar auszumachen ist. Wichtige frühe Quellen für solche villancicoartige romances befinden sich in der Sammlung *Romances y letras a tres voces* (ed. M. Querol Cavaldá, Barcelona 1956). Auch in mehreren anderen Sammlungen, viele in der Reihe *Monumentos de la Música Española* neu ediert, läßt sich das Abnehmen der Verbindlichkeit der Gattungstermini romance und villancico gut verfolgen. Im 17. Jh. entsteht die Mischform villancico-romance, meist nur romance betitelt. Diese Kompositionen umfassen im 18. Jh. normalerweise Arien, Rezitative, Chorgesang und instrumentale Einlagen und stehen musikalisch der dtsch. Kantate nahe; mit den ursprünglichen romances besteht kaum mehr Ähnlichkeit. Der Begriff romance war in Spanien jahrhundertelang so eng mit der Vokalmusik assoziiert, daß die neue, kantatenartige Gattung, die eigentlich die romance ablöste, die Bezeichnung romance übernahm. Gegen Ende des 18. Jh. wurde das Wort romance in der Kunstmusik Spaniens aufgegeben.

Lit.: R. Stevenson, Span. music in the age of Columbus, Den Haag 1960.

(2) Infolge häufiger Vertonung von romance betitelten Gedichten etablierte sich in Frankreich kurz nach 1750 des Terminus romance als Bezeichnung von strophischen Sololiedern französischer Provenienz.

(a) Mehrere Jahrzehnte beschränkte sich die Verwendung des Wortes auf Lieder in sentimentalem Ton. Vor der Mitte des 18. Jh. war es nicht üblich, vertonten romances auch die entsprechende Überschrift romance zu geben; man zog Titel wie air tendre, brunette oder vaudeville vor. Doch mit der Blüte der romance als Dichtungsgattung stieg die Bereitschaft, das Wort auch in die Musik zu übernehmen. Der früheste, bisher bekanntgewordene Beleg für ein romance betiteltes Lied findet sich in J.-J. Rousseaus Intermède *Le devin du village* (1752; vgl. unten, III. (3)). In den folgenden Jahren fand Rousseau keine Nachahmer, bestenfalls wurde einem gattungsneutralen Titel, wie z.B. *Air*, der Zusatz „en forme de Romance“ beigefügt (vgl. etwa die Rezension von J.-J. C. Mondonvilles Oper *Titon et L'Aurore*, Mercure de France, Februar 1753, 179). In einem Lexikon-Art. von 1753 wird romance als literarische Gattung angeführt, doch erstmals mit dem ausdrücklichen Hinweis, daß romances auch Melodien haben können:

J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* (Paris 1753), Art. *Romance*: On donne quelquefois ce nom, à une petite aventure galante mis en vers. On doit y emploier un tour naïf, des expressions simples, des Peintures riantes, sans être recherchées; enfin une Poésie facile, & plus négligée qu'harmonieuse. Il y a quelques jolies R o m a n c e s, sur lesquelles on a fait des airs fort gracieux (558).

Etwas weitergehend wird in der *Encyclopédie*, hg. von D. Diderot u. J. D'Alembert (Bd. XIV, Neuchâtel 1765) festgestellt, die romance sei eine zum Singen bestimmte Dichtungsgattung:

Art. *Romance*: Ce poëme se chante; et la musique françoise, lourde et niaïse est, à ce me semble, très propre à la *romance* (343).

Im RousseauD (Paris 1768) wird die romance schon als mus. Terminus abgehandelt, indem sie in erster Linie als air und erst in zweiter Linie als poëme gesehen wird:

Art. *Romance*: Air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse & souvent tragique. Comme la *romance* doit être écrite d'un style simple, touchant, & d'un goût un peu antique, l'Air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornemens, rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, & qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la Chanter. Il n'est pas nécessaire que le Chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, & qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une *romance* bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque

couplet ajoûte quelque chose à l'effet des précédens, l'intérêt augmente insensiblement, & quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet. C'est une expérience certaine que tout accompagnement d'Instrument affoiblit cette impression. Il ne faut, pour le Chant de la *romance*, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bien & qui chante simplement (420).

Die von J.-J. Rousseau erhobene Forderung nach Einfachheit, Textverständlichkeit, Verzicht auf Verzierungen und Instrumentalbegleitung darf nicht als Spezifikum der franz. romance verstanden werden, sondern ist Bestandteil der zeitgenössischen Liedästhetik, wie sie damals vornehmlich in Deutschland theoretisch reflektiert wurde. Da aber dieser Lexikonart. mehr als ein halbes Jh. lang Basis fast aller Ansätze für eine Gattungsbestimmung der vokalen romance blieb, hatte der von Rousseau explizierte Begriff von Romanze auch dann noch (zumindest auf theoretischer Ebene) Gültigkeit, als die Liedästhetik des späten 18. Jh. längst obsolet geworden war. Der *Noveau Dictionnaire, pour servir de supplément aux Dictionnaires des Sciences, des Arts et des Métiers*, Bd. IV (Paris [1776] ²1779, 643) übernahm Rousseaus Art. wörtlich, J. J. O. de Meude de Monpas zitiert ihn in seinem *Dictionnaire de Musique* (Paris *1787, 179*) sinngemäß, und wörtlich wiederum ist er im Castil-BlazeD (Bd. II, Paris 1821, 232 f.) abgedruckt, allerdings mit zusätzlichen Anmerkungen.

Im Ausland wurde der mus. Terminus romance im Sinne Rousseaus sehr schnell bekannt, in England etwa durch die 1770 erschienene Übersetzung von Rousseaus Lexikon als *A Complete Dictionary of Music*. 1772 wurde romance als Stichwort in ein niederländisches Musiklexikon aufgenommen (*Verhandeling over de muziek*..., Den Haag 1772, 337), und J. G. Sulzer druckte Rousseaus romance-Art. in dtsch. Sprache leicht gekürzt in seiner *Allgemeinen Theorie d. Schönen Künste* (Bd. II, Leipzig 1775, 545 a). Um die Jahrhundertwende erschien ein Art. *Romanzo* in P. Gianellis *Dizionario della musica sacra et profana* Bd. III (Venedig 1801, 83) und ein Art. *Romanza* (sic!) in C. Envallsons *Svensk mus. lexikon* (Stockholm 1802, 276). Beide letztgenannten Art. enthalten im wesentlichen dieselbe Information wie der Art. Rousseaus.

Der von Rousseau formulierte Begriff von romance war in der Praxis schnell überholt, bald konnte jedes Lied, das irgendwie als rührend, zart oder gefühlvoll empfunden wurde, die Bezeichnung romance tragen. Selbst Rousseau hielt sich in seinen romance-Kompos. nicht gerade streng an die eigenen theoretischen Ausführungen, wie man an seiner posthum erschienenen Liedersammlung *Les consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'Airs, romances, duos* (Paris 1781) sehen kann.

Im späten 18. und frühen 19. Jh. wurden die Sololieder in Frankreich in zwei große Gruppen eingeteilt: Die Gattung romance umfaßte die sentimentalen Lieder im weitesten Sinn, darunter all jene Arten, die in der ersten Hälfte des 18. Jh. air tendre, brunette usw. genannt worden waren; als chanson bezeichnete man die fröhlichen und komischen Lieder, wobei allerdings die Verwendung beider Ausdrücke oft inkonsistent war. Auf prägnante Art versuchte A. F. de Coupigny eine Abgrenzung:

Romances et poésies diverses (Paris 1813), *Préface*: J'ai dit que la Romance et la Chanson pouvaient bien être soeurs, quoique cette dernière ne soit venu que long-temps après son aînée, et je conviens qu'elles se ressemblent un peu; mais toutes deux ont leur caractère particulier. La Chanson aime la gaîté, la Romance vit de sensibilité et de grâce. La Chanson exige des traits brillans, la Romance se borne à les admettre; si l'esprit et le coeur n'étaient pas de mots un peu usés, je dirais que la Chanson naît du premier et que la Romance vient de l'autre; mais ce que l'on peut dire, en s'appuyant des bons modèles en ce genre, c'est qu'il a quelque chose de touchant, de naïf, qui émeut, plaît, interésse, si l'on y joint encore le charme si doux d'un chant simple, et comme échappé d'une âme qui ne saurait contenir les sentimens douloureux ou tendres dont elle est remplie (XXIII f.).

„Gaîté" gehört also zum chanson, „sensibilité" zur romance. Noch Jahrzehnte später, als romance längst zur Sammelbezeichnung für Sololieder insgesamt geworden war (vgl. unten, III. (2)(b)), wirkte diese Unterscheidung nach; H. Blanchard kritisierte D. Fr. E. Auber folgendermaßen:

Les deux romances (Rev. et Gazette Mus. VI, 1839): Il n'a point assez de gaieté pour faire la chansonette, et il a trop d'esprit dans son style musicale pour laisser tomber de sa plume une douce romance. Il y avait bien du calcul et de la recherche... (171 a).

A. le Carpentier schränkt in seinem *Petit traité de Compos. mélodique, appliqué specialement aux Valses, Quadrilles et Romances* (Paris 1843) — nachdem er festgestellt hat, daß jede Melodie über gereimte Verse romance genannt werde — ein, nur eine Melodie zu einem komischen Text heiße chansonette (15).

Wiederholt unternahmen Theoretiker den Versuch, eine über J.-J. Rousseaus Erläuterungen hinausgehende Explikation der Gattungsmerkmale vorzunehmen. Ein idealtypisches Modell der echten franz. romance beschreibt der Baron de Thiébault:

Du Chant, et paticulièrement de la Romance (Paris 1813): 1° Qu'on ne fait plus de romances sans accompagnement de harpe, de lyre ou de piano; 2° Que ces accompagnemens, simples comme le chant, ne comportent guère d'agrémens superflus; 3° Que l'on fait toujours précéder le chant par une première ritournelle...; Les proportions de la romance sont déterminées. L'air d'une romance ne peut embrasser plus d'un couplet, à moins qu'employant successivement les modes mineur et majeur, on n'étende sa composition jusqu'à deux (53 f.; zit. nach d. NA in H. Gougelot, *La Romance franç. sous la Révolution et l'Empire*, Bd. II, Melun 1943, 21 f.).

Eine korrekt verfertigte romance mußte Harfen-, Klavier- oder Lyrabegleitung haben, diese durfte ebenso wie der Gesang nicht mit Verzierungen überladen sein, ein Ritornell vor dem vokalen Teil war üblich, Strophenform verbindlich, bestenfalls war die alternierende Abfolge einer Dur- und einer Mollstrophe möglich. Abweichungen von der Strophenform wurden als Denaturierung der romance empfunden, zu der nach Thiébault nur Ausländer imstande sein konnten, was man auch als Hinweis auf den nationalen Charakter der romance deuten kann:

Il y a des musiciens qui ont voulu s'affranchir de ce joug, varier les chants à chaque couplet, et les lier par des ritournelles plus ou moins riches et plus ou moins compliquées. Mais il n'y a que des étrangers qui aient pu songer à dénaturer ainsi la romance... (54; zit. nach *op. cit.*, 22).

Aufschlußreich sind auch Thiébaults Aussagen über das Tempo, dessen Spektrum von Lento bis Allegro reichen konnte (57; *op. cit.*, 25).
Das, was die romance vor allem außerhalb Frankreichs in der Einschätzung vieler zur eigenständigen mus. Gattung werden ließ, waren aber nicht so sehr bestimmte formale Merkmale, sondern ein schwer in Worte zu fassender Charakter:

Anon., Rezension von *Six romances françaises... par Ch. Eisrich* (AmZ XII, 1809/10): Die französische Romanze... macht eine eigentliche *Weise*, wie sich unsere Volkssprache recht gut ausdrückt, aus, und allerdings eine sehr angenehme, obgleich, was da zu singen und wie es zu singen ist, nicht hoch stehen kann, und sich auch in einem engen Kreise, mehr im Zufälligen als Wesentlichen beträchtlich verschieden, bewegen muss... *Galanterie* im ältern, zartern Sinn ist es, was zunächst den Inhalt der französischen Romanze ausmacht; zierliche Sprache, leicht hinfliessende Verse, bezeichnende Reime, und vor allem ein pikanter, sententiöser oder witziger Refrain — das ists, was die Form vorzüglich verlangt... So leicht nun aber das einzusehen und aufzuerlegen ist, so schwierig fällt dem Nichtfranzosen, dem nicht von kleinan dergleichen Liedchen durch Kopf und Herz gegangen, es unerkünstelt zu treffen — schon darum, weil es eben so wenig, aber auch so bestimmt ist (121 f.).

Dieses Bestimmte, das für den Begriff romance unabdingbar ist, legt die romance als typisch französische Gattung fest, weshalb A. E. Choron vor einer Nachahmung der franz. romance durch Komponisten anderer Nationen warnt:

Allgemeine Übersicht d. Gesch. d. Musik, mit Anm. von Orion (AmZ XV, 1813): [...wenn aber...] der eigenthümliche und nationelle Charakter, der darin herrscht, gerühmt werden muss, im Gegensatze besonders gegen die deutsche Romanze, welcher es so sehr hieran gebricht: so dürfen doch auf der andern Seite die Franzosen nicht als Muster in der genannten Gattung empfolen werden, eben weil gerade diese mehr als irgend eine andere alle Nachahmung ausschliesst... (90).

An der Eigenständigkeit der romance als nationaler franz. Liedgattung herrschte kein Zweifel:

Anon., Rezension von *Romances mises en musique par S. M. L. R. H...* (AmZ XIX, 1817): Für jene Gattung hat nun der Franzos, was die Musik anbelangt, gewissermassen eine Art Typus oder Kanon in seinen ältern Nationalliedern, oder auch in deren glücklichen Nachahmungen von Grétry, Plantade u. A. Von diesen entfernet er sich nicht leicht, sowol im Charakter überhaupt, als in der Melodie des Sängers (welche stets die Hauptsache bleibt,) und in der selten bedeutenden, um gewisse Lieblings-Gänge und Figuren sich drehenden, mithin etwas einförmigen Begleitung... Interessant bleiben gute französ. Romanzen immer, auch für andere Nationen, schon als etwas denn doch Eigenthümliches, nicht in allgemeiner, flacher Liedeley Verschwimmendes (256).

(b) Im zweiten Jahrzehnt des 19. Jh. erfuhr romance eine Bedeutungserweiterung und wurde nun als Sammelbezeichnung für französische Sololieder aller Art in Strophenform gebraucht.
S. Demar merkte bereits im Jahr 1809 an, die romance habe sich textlich auf alle Genres ausgebreitet, nur die Melodie habe ihre Eigenart bewahren können:

Grande Méthode pour le forte piano (Paris u. Orléans 1809): Aujourd'hui la Romance s'est emparée de tous les genres. Il n'y a que l'air qui ait conservé sa expression sentimentale et simple, ce ton antique qui en fait le charme, cette naïveté qu'on pourrait appeler l'accent mélancolique de la tendresse (160).

Neun Jahre später bereits konstatierte J.-J. de Momigny, daß die romance nicht mehr eine bestimmte Gattung des Sololiedes sei, die sich durch Spezifika von anderen Gattungen abhebt, sondern daß alle Sololieder romance genannt werden können:

Art. *Romance*, in: *Encyclopédie Méthodique, Musique*, Bd. II, hg. von N.-E. Framery, P.-L. Ginguené u. Momigny (Paris 1818): La domaine de la *romance* s'est prodigieusement accru de nos jours. Elle a maintenant tous les caractères & prend tous les tons. Il est vrai que, sous ce titre, on comprend beaucoup de morceaux à couplets qui n'ont rien de ce qui constitute proprement la *romance* (344 b; eine nur unerheblich von diesem Wortlaut abweichende Bemerkung befindet sich im Castil-BlazeD, Bd. II, Paris 1821, 233).

Man konnte nun zwar Sololieder unterschiedlichster Art romance nennen, doch herrschte auch weiterhin eine Vorstellung von dem, was ‚eigentlich' eine romance konstituiert. Auch außerhalb Frankreichs verstand man zu unterscheiden zwischen ‚eigentlichen' romances und solchen in einem weiteren Sinne:

Anon., Rezension von *Romances mises en musique par S. M. L. R. H...* (loc. cit.): Was man empfange, weiss jeder,

wenn ihm gesagt ist: die Sammlung enthält recht eigentliche *französische* Romanzen. Der Franzos nimmt nämlich das Wort in einem viel weitern Sinn, als der Deutsche; in einem so weiten, dass man kaum noch eine Begränzung entdeckt (256).

In den folgenden Jahrzehnten wird wiederholt darauf hingewiesen, daß es den Begriff romance in einem engeren und in einem weiteren Sinn gebe. A. le Carpentier geht auf die Zweideutigkeit des Terminus romance ein, indem er die gegenwärtige generalisierende und die vormalige spezifizierende Bezeichnungspraxis einander gegenüberstellt:

Petite Traité de Compos. mélodique, appliquée specialement aux Valses, Quadrilles et Romances (Paris 1843): Une *Romance* est une mélodie de peu d'étendu adaptée à des paroles rimées et séparées en petites Stances appelées Couplets. Les Poésies élégiaques étaient autrefois consacrées exclusivement à ces mélodies qui avaient toujours un caractère mélancolique. On appelle maintenant *Romance* toute mélodie faite sur des paroles rimées, lors même qu'elles ont un caractère seulement demi-sérieux (15).

Der Begriff romance hatte nun einen Bedeutungsumfang, der dem des dtsch. Wortes Lied entspricht. Tatsächlich finden sich Belege für die Gleich- bzw. Analogsetzung von „la romance" und „le lied"; zum Beispiel wird „le lied" als „la romance allemande" bezeichnet (Rev. et Gazette Mus. V, 1838, 406), oder man sprach von Gesängen, die „lied avec les Allemands, romance avec les Français, canzon avec les Italiens" genannt werden (ibid. XVII, 1850, 149). Da romance zur Sammelbezeichnung geworden war, ergab sich die Notwendigkeit, die romance selbst in Gattungen zu gliedern. Es gelang allerdings nicht, eine verbindliche Einteilung durchzusetzen, sondern blieb bei einigen voneinander abweichenden Vorschlägen. Die wichtigste Unterteilung stammt von dem bedeutenden romance-Komponisten und -Sänger A. J. Romagnesi, der fünf Arten bzw. Gattungen unterscheidet:

L'art de chanter les romances, les chansonettes, les nocturnes et généralement toute la musique de salon (Paris 1846): Les oeuvres auxquelles on donne le nom générique de romances peuvent être classées de la manière suivante: Les romances sentimentales; Les mélodies rêveuses et graves; Les chants héroïques et fortement rhythmés; Les romances passionnées et dramatiques; La chansonette (16).

Bemerkenswert ist, daß Romagnesi die „romances sentimentales" und die „chants héroïques" als die wahren romances einschätzt, „les veritables romances eu égard au goût et au caraçtère françois" (17). Ebenfalls den romances zuzuordnen sind nach Romagnesi zweistimmige Strophenlieder. Diese sind nach denselben Grundregeln zu komponieren wie normale romances, umfassen „tous les genres", tragen aber üblicherweise den Namen nocturne (17; → *Notturno/Nocturne* I.).

Schon vor der Mitte des 19. Jh. war der Ausdruck romance als Sammelbezeichnung für Sololieder in Frankreich nicht mehr unangefochten, andere Termini, vor allem mélodie, kamen hinzu. Es dürfte mehr der Terminus als die Sache selbst gemeint gewesen sein, wenn H. Blanchard den Niedergang der romance konstatiert:

Art. *Romagnesi* (Rev. et Gazette Mus. V, 1838): ...si l'on ne peut pas dire... la romance se meurt, la romance est morte, l'on est forcé de convenir que son astre pâlit..., après avoir brillé si longtemps d'un éclat resplandissant dans les salons de Paris (410).

‚Romance' wurde zu einem von mehreren Liedtermini, die ohne klare Abgrenzung benutzt wurden: „Romance, fabliau, chansonette, comme on voudra" wird in der Rezension einer Liedersammlung (Rev. et Gazette Mus. XV, 1848, 145) dem Konsumenten die Benennung freigestellt.
Im späten 19. Jh. ist romance aus dem aktiven franz. Wortschatz weitgehend verschwunden.

(3) Parallel zur Adaption als Gattungsbezeichnung für Sololieder wurde romance in Frankreich als Name eines Nummerntyps in der Oper eingeführt und breitete sich in dieser Funktion rasch in ganz Europa aus.
Die Dichtungsgattung romance spielte schon in der ersten Hälfte des 18. Jh. in Pariser Vaudeville-Bühnenstücken eine Rolle, doch erst um die Mitte des 18. Jh. wird auch der Terminus romance in Bühnenwerke übernommen. Der früheste Beleg dafür scheint eine *Romance* überschriebene Nummer in J.-J. Rousseaus Intermède *Le devin du village* (1752) zu sein. Textlich wie musikalisch ist dieses einfache Lied der Sololiedgattung romance zuzurechnen, die sich damals im Stadium der Entstehung befand. Acht Jahre später baute P. Gaviniès ein dieser romance offensichtlich nachempfundenes, ebenfalls *Romance* betiteltes Lied in seine Opéra-comique *Le Prétendu* (1760) ein; beide *Romances* wurden im Jahr 1762 bearbeitet und mit neuem Text versehen von Ch. S. Favart in seine Opéra-comique *Anette et Lubin* aufgenommen, welche große Popularität und Verbreitung erlangte. Innerhalb kurzer Zeit konnte sich der Terminus romance als standardisierte Bezeichnung eines bestimmten Nummerntyps etablieren: textlich wie musikalisch der gleichnamigen Sololiedgattung zuzuordnen, im Unterschied zu den handlungstragenden Gesängen der Oper immer in Strophenform, dienen diese Lieder als in den Handlungsablauf eingeschobene Einlagen. Sie fungieren meist als Zäsuren zwischen dramatischen Ereignissen und sollten Personen der Handlung Gelegenheit geben, Gefühle und Stimmungen zum Ausdruck zu bringen. Da franz. Opéra-comiques einen festen

Platz in den Spielplänen aller europäischen Opernhäuser hatten, war die romance als Nummerntyp in der Oper schon um 1780 international bekannt und geläufig. Auf die Rolle der Opéra-comique bei der Verbreitung von romances wird von Zeitgenossen ausdrücklich hingewiesen:

Anon., Rezension von *Six romances franç.... par F. de Dalberg* (AmZ VI, 1803): Der Gesang kleiner, artiger franz. Romanzen ist in unsern Tagen — wie es scheint, vornehmlich durch die häufige Einführung französischer Operetten auf unsre Theater — wieder aufgekommen, und gewährt gewiss vielen Liebhabern, die das Feine und Pikante, das oft die Worte zugleich mit der Musik haben, herauszufühlen und auszudrücken wissen, Vergnügen (387).

Über die Opéra-comique gelangte der Terminus sehr bald in das dtsch. Singspiel; schon in den 1760er Jahren war in Singspiellibretti von der Romanzenform Gebrauch gemacht worden, nicht aber vom Namen.

Sehr frühe Beispiele für den Gebrauch des Ausdrucks Romanze sind die Singspiele E. W. Wolfs *Das Rosenfest* (Weimar 1771, *Romanze zum Ballet die Zauberrose am Ringe genannt*) und *Der Abend im Walde* (Weimar 1773, *Romanze*, Text-Inzipit: „Zu Landgraf Ludwigs Zeiten"). In erster Linie wurden mit der Überschrift Romanze Liedeinlagen versehen, die von zeitlich und/oder örtlich weit von der Handlung des Bühnenwerkes entfernten Ereignissen berichten. Ein noch Jahrzehnte später als normsetzend erachtetes Beispiel dieses Nummerntyps ist W. A. Mozarts *Romanze: In Mohrenland gefangen war* aus seinem dtsch. Singspiel *Entführung aus dem Serail* (K.-V. 384, 1781/82).

Auffallend ist, daß ein romance oder Romanze genannter Nummerntyp bis zur Jahrhundertwende nur in franz. und dtsch. Singspielen verwendet wird, nicht aber in der ital. opera buffa. Erst nach 1800 kann sich die Romanze als Sache wie als Terminus in allen Spielarten der Oper durchsetzen. Bald war es üblich, mindestens ein *Romance* oder *Romanze* überschriebenes Vokalstück in eine Oper einzufügen. Dies betrifft die franz. Oper (z.B. E. Mehul, *Ariodant*, 1798; L. Cherubini, *Les deux jourenées*, 1800; N. Isouard, *Cendrillon*, 1810; Fr. A. Boieldieu, *La dame blanche*, 1825) ebenso wie die dtsch. romantische (z.B. E. Th. A. Hoffmann, *Undine*, 1816; C. M. von Weber, *Freischütz*, 1821 u. *Euryante*, 1823) und auch die ital. (G. Rossini, *Otello*, 1816).

Wurde der Ausdruck romance bzw. Romanze vor der Jahrhundertwende für einen klar explizierbaren Nummerntyp mit der Funktion einer Einlage verwendet, so erweist sich die Bedeutung des Wortes als im Laufe des 19. Jh. zunehmend weiter und vager werdend. Zwar kann sich die Strophenform die ersten Jahrzehnte als verbindliches Merkmal noch halten, doch gegen die Jahrhundertmitte treten zunehmend Romanze betitelte Nummern auf, die sich von Arietten, gelegentlich von Arien nur mehr schwer unterscheiden lassen.

Die Gründe, ein Vokalstück in der Oper Romanze zu nennen, wurden vielfältiger und willkürlicher. Manche, in erster Linie franz. Komponisten, nannten grundsätzlich alle ‚Ohrwürmer' ihrer Opern romance, worauf sich ein Pariser Korrespondent der AmZ bezieht:

Anon., *Nachrichten* (AmZ XXIX, 1827): Man verlangt schlechterdings Romanzen, Couplets u.s.w. Ohne diese einmal volksthümlichen Dinge würde eine neue französische Oper wenig Glück machen. Sind diese darin, sogleich wird man sie auf allen Pianoforten finden, in allen Gesellschaften hören. Da wird denn freylich auch jeder neu auftretende Componist, will er anders nicht ganz unklug handeln, sich nach dem herrschenden Geschmacke richten. Und warum sollte er nicht? (555).

Andere, vor allem dtsch. Komponisten, verwendeten den Titel Romanze mit Vorliebe, wenn Sujet oder Ton einer Nummer als romantisch, etwa im Sinne von schauerlich oder exotisch, angesehen wurde (im Sinne des unten in Abschn. IV. (1) behandelten Wortgebrauchs). Exemplarisch für diesen romantischen Begriff von Romanze mit dem Anspruch, Fremdartiges vermittelnd nahezubringen, ist folgende Besprechung einer *Romanze* aus L. Spohrs *Zemire und Azor*:

Anon., *Nachrichten* (AmZ XXI, 1819): No. 13. *Romanze von Ali*. In der Bearbeitung dieses Gesangstückes scheint mir folgende Idee zum Grunde zu liegen. Da uns Persische Musik unbekannt ist und wir, selbst wenn wir sie kennten, uns wol schwerlich veranlasst fühlen würden, sie zu copiren, so hat der Tonsetzer diese Romanze, die blos mit Saiteninstrumenten pizzicato und einer obligaten Guitarre begleitet ist, im Charakter der Spanischen oder Maurischen Lieder componirt. Der Diener des Kaufmanns, den sein Geschäft in alle Gegenden der Welt führt, kann Melodie und Begleitung leicht von einem Mauern erlernt haben und, aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, wird niemand in der Art und Weise, wie dieses Lied von dem Componisten behandelt worden ist, etwas Unnatürliches finden. So wie die Romanze jetzt ist, hat sie einen schauerlichen fremdartigen Charakter, den Worten zugleich angemessen. In Hinsicht auf Originalität dürften wenige Tonstücke existiren, welche diesem an die Seite zu setzen wären (355).

In einigen Opern, die um oder nach 1850 entstanden sind, können überhaupt keine plausiblen Gründe festgemacht werden, warum bestimmte Nummern den Titel Romanze tragen. Als Beispiel hierfür seien Opern von G. Meyerbeer (*Le prophéte*, 1849 u. *L'Africaine*, 1865) und G. Verdi (*Don Carlos*, 1867 u. *Aida*, 1871) genannt.

Da in der zweiten Hälfte des 19. Jh. vom Schema der Nummernoper zunehmend abgegangen wurde, verlor auch der Terminus Romanze, dem mittlerweile ohnehin kein klarer Begriff mehr zugrunde lag, wie

mehrere andere Bezeichnungen von Nummerntypen in der Oper seine Funktion.

IV. Außerhalb Spaniens und Frankreichs wird der Ausdruck romance, oft in einer der jeweiligen Landessprache angepaßten Wortform, im Bereich der Vokalmusik in UNTERSCHIEDLICHEN, OFT WILLKÜRLICHEN VERWENDUNGSWEISEN eingesetzt.

(1) So begegnet romance als BEZEICHNUNG FÜR DICHTUNGEN UND LIEDER MIT ALS ROMANTISCH EMPFUNDENEN SUJETS.

Die zufällige Ähnlichkeit der Worte Romanze und romantisch führte ab dem späten 18. Jh. zu wechselseitigen Assoziationen, der Dichtungsgattung Romanze wurde nicht selten das Attribut romantisch zuerkannt. War schon der Bänkelsänger-Romanze „ein abentheuerliches Wunderbare" als wichtige Eigenschaft gegeben (vgl. oben, II. (3)(a)), so verstärkte sich mit dem Aufkommen der romantischen Poetik und Poesie vornehmlich im dtsch. Sprachraum die Forderung, eine Romanze habe den Leser in eine märchenhafte Traumwelt zu entführen:

J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie u. Lit. d. schönen Redekünste* (Bln u. Stettin 1783): Am schicklichsten wird dieser Stof zur Romanze durch einen gewissen Anstrich des Wunderbaren, Abentheuerlichen; Neuen, Schauderhaften oder Lächerlichen (117 f.).

Die Assoziation der Eigenschaft romantisch mit der Gattung Romanze führte gelegentlich zur Gleichsetzung des neugeschaffenen Wortes „romanzisch" mit „romantisch"; der früheste derartige Beleg ist der zweiten Aufl. von G. Fr. Wolfs Musiklexikon zu entnehmen, als Nachsatz zur Definition der mus. Romanze im Sinne J.-J. Rousseaus:

WolfL (Halle [1787] ^{2}1792), Art. *Romanze*: Hieraus wird man verstehen, was das heißt: ein Lied soll *Romanzisch* oder *Romantisch* gespielt oder gesungen werden (159).

In seinem Schauspiel *Kaiser Oktavianus* benutzt L. Tieck die Romanze als Allegorie der romantischen Poesie, im Prolog *Aufzug der Romanze* tritt sie als personifiziertes episches Prinzip in Erscheinung: „alles Ferne zaubert sie vermittelnd, verbindend und erläuternd in die Gegenwart" (Ohlischlaeger 1926, 53). Sie übernimmt damit jene Funktion, die Novalis, der als erster bedeutender Schriftsteller den Begriff romantisch reflektiert hat, der romantischen Poesie insgesamt zuweist: „Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist romantische Poetik" (*Werke*, Bd. II, *Fragmente* I, hg. von E. Wasmuth, Heidelberg 1957 381).

Diese Assoziation der Romanze mit dem Adjektiv romantisch erwies sich als sehr beständig. Noch 1843 reflektiert W. Hebenstreit das Attribut romantisch in Zusammenhang mit der Romanze:

Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik (Wien 1843), Art. *Romanze*: Im Allgemeinen wird Romanze für die Erzählung einer Begebenheit erklärt, in so fern Inhalt und Form romantisch sind (638 b).

Unter dem Stichwort *romantisch* führt er aus:

Art. *romantisch*: ...malerisch, dichterisch schön, zauberisch, und als bezeichnender Charakter der Ritterpoesie..., jene seltsame Mischung des Wunderbaren und Geheimnißvollen mit dem Großen und Erhabenen, das uns in ein unnennbares Zauberleben versetzt und durch den Glanz seiner Eigenthümlichkeit die kahle Wirklichkeit vergessen macht (634 a).

Gelegentlich benutzte man den romantischen Charakter der Romanze zur Abgrenzung von der Ballade (vgl. dazu oben, II. (3)(c)):

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. VI (Stuttgart 1838), Art. *Romanze*: ist im Grunde schwer von der Ballade... zu unterscheiden. Wie diese ist die Romanze lyrische Erzählung einer Begebenheit, aber in Form und Inhalt rein romantisch, durch die lieblichen Reim-, Assonanz- und Consonanzgewinde und die Zaubergärten abentheuerlicher Gegenstände sich hindurchschwingend. Daher denn auch der Name (37).

Lieder, deren Text Sujets aufweisen, die dieser Vorstellung von romantisch entsprechen, wurden daher mit Vorliebe als Romanze bezeichnet, ohne daß verbindliche mus. Merkmale notwendig waren. Mehrere *Romanze* überschriebene Lieder dieser Art sind in S. Freiherr von Seckendorffs *Volks- u. andere Lieder mit Begleitung d. Pianoforte* (1778) enthalten. In einer Anzeige derselben im Dtsch. Merkur (1778, 3. Vierteljahr) wird deutlich, daß das Sujet und nicht die Musik für die Bezeichnung Romanze verantwortlich ist; auch der Ausdruck „Romanzen-Ton" wird auf das Sujet bezogen:

Vorzüglich glücklich ist der Herr V. in dem eigentlichen *Romanzen-Ton*, in Stücken der gefühlvollen, schauerlichen und phantasiereichen Art (286).

Es verwundert nicht, daß gelegentlich in den Ausführungen über die mus. Gattung Romanze die von J.-J. Rousseau genannten Eigenschaften mit der Forderung verknüpft wurden, die Romanze müsse romantisch sein:

J. A. Schrader, *Kleines Taschenwörterbuch d. Musik* (Helmstedt 1827), Art. *Romanze*: Die Musik zur Romanze muß einfach und rührend sein und den Charakter des Romantischen in sich enthalten; der Vortrag einfach und ungekünstelt sein (115).

Außerhalb des dtsch. Sprachraums war die Assozia-

tion von Romanze und romantisch nicht üblich, da die theoretische Fundierung der Gattung im Rahmen einer romantisch orientierten Poetik auf Deutschland beschränkt blieb.

Lit.: M. Ohlischlaeger, Die span. Romanze in Deutschland, Freiburg i.Br. 1926.

(2) Sobald die Romanze als Dichtungsgattung in Mitteleuropa eingeführt war, tauchte das Wort als Überschrift vertonter Romanzengedichte ohne musikalische Implikationen auf. Besonders häufig ist diese Praxis im dtsch. Sprachraum nachzuweisen, wo gelegentlich sogar von einer „deutschen Romanze" die Rede war (so z.B. A. E. Choron, *Allgemeine Übersicht d. Gesch. d. Musik, mit Anm. von Orion*, AmZ XV, 1813, 90; vgl. oben, III. (2)(a)). Solche Formulierungen suggerieren eine tatsächlich nicht existente mus. Gattung ‚deutsche Romanze'. Ein Grund für diese irreführende, wenn auch nicht sehr häufige Wortverwendung liegt darin, daß Lieder mit einer Romanze in dtsch. Sprache als Text häufig die Überschrift Romanze trugen, welche sich zwar primär auf den Text bezieht, aber auch leicht auf das ganze Lied bezogen werden kann. Auch wurden Romanzendichtungen nicht nur als besonders vertonungsgeeignet, sondern als zum Singen bestimmt angesehen:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. II (Lpz. 1775), Art. *Romanze*: Weil die Romanze zum Singen gemacht ist, so ist die Versart lyrisch, aber höchst einfach (544 a).

Durch solche Einschätzung rückte die Romanze in Deutschland in die Nähe einer mus. Gattung und verlockte manche dazu, sie in diesem Sinne umzudeuten. Tatsächlich ist der Ausdruck Romanze aber nur als unverbindlicher Titel ohne mus. Implikationen zu verstehen. Allerdings sei darauf hingewiesen, daß etwa ab 1800 in einigen Quellen die Tendenz vermerkt wird, Romanzen betitelte Gedichte strophisch zu vertonen, Dichtungen, die man der Gattung Ballade zurechnete hingegen durchzukomponieren (→ *Ballade* (Neuzeit) IV. (2)(b)):

C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833), Art. *Ballata, Ballade*: Jetzt versteht man unter *Ballade* eine *Romanze* im grössern Styl, worin alle Strophen durchcomponirt werden, und deren Inhalt immer etwas Abenteuerliches hat (127).

Allerdings sind sowohl die Strophenform der Romanze wie auch die Durchkomponierung der Ballade nicht verbindlich im Sinne eines Gattungsmerkmales, sondern nur tendenziell feststellbar. Diese Tatsache deutet bereits H. Chr. Koch um die Wende des 18. Jh. an:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Ballade*: Die Melodie der Ballade, deren Charakter von dem Inhalte des Gedichtes bestimmt wird, ist weder an eine besondere Form, noch an eine besondere Taktart gebunden. Seit einiger Zeit hat man angefangen, sie nicht so, wie bey dem Liede, mit jeder Strophe des Textes zu wiederholen, sondern den Text ganz durch zu komponiren (212 f.).

Noch vager äußert sich Koch hinsichtlich der Musik der Romanze:

ibid., Art. *Romanze*: Die Melodie zu einem solchen Liede muß ebenfalls aus einem ungekünstelten, aber naiven und rührenden Gesange bestehen, der aber ursprünglich keine völlig bestimmte Form hat, die sich eigentlich bloß nach der Beschaffenheit des Baus der Strophen richtet (1271).

Insbesondere das letzte Zitat macht deutlich, daß mit Romanze eine literarische Gattung gemeint ist, da sich die Musik „bloß nach der Beschaffenheit des Baus der Strophen richtet".
Daß man mit Romanze, aber auch Ballade, letztlich Dichtungsgattungen meinte, trotz oft verwirrender Ausdrucksweise, läßt sich an einer Liedersammlung von J. Fr. Reichardt sehr gut veranschaulichen: 1809 erschienen *Goethes Lieder, Oden, Balladen u. Romanzen mit Musik von J. F. Reichardt*. Aus dieser Formulierung geht klar hervor, daß Gattungsnamen aus der Dichtung verwendet werden, denn die entsprechenden Werke sind „mit Musik von..." versehen, also selbst nicht Musik.
Fast alle bedeutenden Liederkomponisten des 19. Jh. machten vom Ausdruck Romanze als textabhängiger, mus. unverbindlicher Überschrift Gebrauch. Als Beispiele seien genannt: Fr. Schubert (*Romanze d. Richard Loewenherz*, Deutsch-Verz. 907), C. Loewe (*Gesammelte Lieder, Gesänge, Romanzen u. Balladen*, op. 9, 10 Hefte, 1828-1839) und R. Schumann (Vier Hefte *Romanzen u. Balladen*, op. 45, 49, 53, 1840; op. 64, 1847; vier Hefte *Romanzen u. Balladen für gemischten Chor*, op. 67, 75, 145, 146, 1849-1851). Für das 20. Jh. sind die *Romanzen* op. 21, 1928-1932; op. 46, 1936; op. 62, 1942; op. 84, 1950; und op. 98, 1955 von D. Schostakowitsch erwähnenswert.

(3) Die Formulierung ‚im Romanzenton' wurde in Deutschland im frühen 19. Jh. gelegentlich im Sinne einer erzählenden musikalischen Vertonungs- oder Vortragsweise verwendet.
Sie wurde in einigen Fällen benutzt, um auf eine erzählende, das heißt episch-breite Art der Vertonung oder des Vortrags hinzuweisen. Der Grund hierfür liegt in der zeitgenössischen Balladen- bzw. Romanzentheorie, welche in diesen Dichtungen eine episch-lyrische Mischform sah, also erzählende Gedichte (vgl. oben, II. (3)(b)). Oft läßt sich nicht feststellen, ob der Ton der franz. romance oder der er-

zählende Romanzenton gemeint ist. Fallweise kann man aber Klarheit gewinnen, insbesondere wenn die Worte Romanze bzw. Romanzenton mit dem Attribut erzählend belegt werden. Es finden sich Wendungen wie „nach Art der Romanze erzählend" (AmZ XII, 1809/10, 814) oder „Nach kurzer Einleitung fängt der Gesang im ganz einfach erzählenden Romanzenton an" (AmZ XX, 1818, 354 f.). Vereinzelt tritt ‚im Romanzenton' um 1800 auch als Vortragsanweisung in Erscheinung, so in C. Fr. Zelters *Der Gott u. d. Bajadere* (Schiller-Musenalmanach 1798, Musikbeilage), oder in J. Fr. Reichardts *Der Müllerin Verrath* aus der oben angeführten Sammlung *Goethes Lieder, Oden*... (3. Abt., 22). Höchstwahrscheinlich ist ein ausgeglichener, auf dramatische und lyrische Elemente verzichtender, den Text in den Vordergrund stellender Vortrag gemeint. J. E. Häuser geht auf die Formulierung „im Romanzenton" in seinem Lexikon näher ein:

HäuserL, Bd. II (Meißen 1828), Art. *Romanze, Romance* (Erzählungslied): ist ein Gesangstück... mit gefälliger natürlicher, ländlicher Melodie, welche durch sich (d.h. ohne künstlichen Vortrag) ihre Wirkung thut. Hiernach läßt sich der Ausdruck: *„Lieder im Romanzenton"*... leicht erklären. Die Singestimme muß die Worte deutlich und sehr vernehmlich vortragen, ohne durch viele Verzierungen glänzen zu wollen (56).

Die Eigenschaftszuweisungen im RousseauD an die romance — die auch in dtsch. Lexika übernommen wurden (vgl. oben, III. (2)(a)) — wie einfach, natürlich, ohne Verzierungen, leisteten der Assoziation des Attributes erzählend mit der Romanze zusätzlich Vorschub:

J. D. Andersch, *Mus. Wörterbuch* (Bln 1829), Art. *Romanze. Romance*: Ein Gesangstück, dessen Melodie dem Texte entsprechend, natürlich, erzählend, einfach, ohne Verzierungen und Manieren ist (365).

V. Seit dem späten 18. Jh. diente romance bzw. Romanze auch als Überschrift instrumentaler Kompositionen.

(1) Als Satzbezeichnung für langsame, als sanglich empfundene Mittelsätze zyklischer Werke ist der Ausdruck seit etwa 1760 nachweisbar. Frühester Beleg scheint die *Sinfonie* Es-dur op. 5, Nr. 2 von Fr.-J. Gossec (Paris 1761) zu sein, deren zweiter Satz *Romanza-Andante* betitelt ist, drei Jahre später folgt die damals nicht gedruckt veröffentlichte *Sinfonie* D-dur Nr. 2 von Papavoine, ihr zweiter Satz trägt die Überschrift *Romance*. Zur Bezeichnung eines Teils eines Satzes wurde das Wort in seiner ital. Form bereits früher, wahrscheinlich 1752 in J. B. Saint-Sevins *Second simphonie en concert* herangezogen: die drei Teile des vierten Satzes sind betitelt: *Gigua, 6/8, ré; Romanza minore 2/4, ré mineur; Al Gigua ré 6/8*. Da nur die (bezifferte) Baßstimme erhalten ist, kann über die Faktur dieses Satzes wenig ausgesagt werden. Der Beleg ist für die Zeit vor 1760 singulär, aber ein deutliches Indiz dafür, daß der Terminus romance zu einer Zeit, als er noch primär als literarische Gattungsbezeichnung diente, mit mus. Vorstellungen verknüpft sein konnte.

Der Grund für die Übernahme des Wortes romance aus der Dichtung über die Vokalmusik als Satzbezeichnung in die Instrumentalmusik liegt zweifellos in einem um die Jahrhundertmitte neu aufkommenden Typus der Sinfonie. Anstatt kontrapunktischer Anlage setzte sich im langsamen Mittelsatz nun sanglicher Stil durch mit Betonung der Oberstimmenmelodie und deren klarer Trennung vom begleitenden Orchester. Im zweiten Satz des Violinkonzertes Nr. 16 von G. Giornovichi (um 1795) kommt diese Scheidung auch in den Überschriften deutlich zum Ausdruck: Die Melodiestimme ist *Andantino. Romance* überschrieben, die einzelnen Stimmen des begleitenden Orchesters aber *Andantino. Amoroso*. In einer Rezension von W. Cramers *Six trios dialogués*... (Journal de Musique, Juni 1770) nennt der Kritiker die zweiten Sätze des ersten und zweiten Trios Romance, obwohl in der Partitur grazioso steht. Veranlaßt sah er sich dazu offensichtlich durch seine Einschätzung, insbesondere der zweite Satz des zweiten Trios sei „de l'expression de la plus chantante" (493), was er durch sein Versprechen unterstreicht, der Musik einen Text zu unterlegen: „Nous le donnons à la fin de ce Volume avec des paroles, pour rendre plus à la portée de tout le monde" (493).

Korrigiert werden muß der in einschlägiger Literatur immer wieder kolportierte Hinweis, die langsamen Mittelsätze in franz. Sinfonien und Konzerten dieser Zeit seien in der Regel Romanzen gewesen (so z.B. H. Engel, *Das Instrumentalkonzert*, Lpz. 1932, 197). Der überwiegende Teil der Mittelsätze trägt als Überschrift nur eine Vortragsbezeichnung (vor allem Adagio) oder den gattungsneutralen Titel *Air*, die Verwendung der Satzbezeichnung *Romance* ist die Ausnahme. Wie gering die Verbreitung des Ausdrucks in der franz. Instrumentalmusik des 18. Jh. war, geht daraus hervor, daß in keinem Lexikonart. in Frankreich zum Stichwort Romance darauf Bezug genommen wird.

Bald nachdem der Ausdruck romance in der eben erörterten Bedeutung in Frankreich auftauchte, übernahmen dtsch. Komponisten den Terminus im selben Sinne. Der zweite Satz einer *Parthia* in Es-dur von Buschmann (Vorname nicht ermittelbar), *Romance Andantino*, ist im Katalog der Fürstlichen Hofbibl. Thurn und Taxis mit 1760 datiert, ein Entstehungsdatum um 1780/85 nimmt jedoch aus stilistischen Gründen H. Gülow 1987 an (72). Daher dürfte

der früheste Fall für die Verwendung des Terminus romance als Satzüberschrift in einer Instrumentalkompos. eines dtsch. Komponisten E. Eichners Klarinettenkonzert Es-dur sein (1772, 2. Satz: *Romance*). Zwischen 1774 und 1777 erfolgte vermutlich die erste Verwendung der Satzüberschrift Romance in einer Sinfonie deutscher Provenienz (J. Fiala, *Sinfonie* ohne Nummerierung, Ms. laut Gülow 1987 in D (brd)-DO, Signatur Mus. ms. 426, *Romance poco Allegretto*). 1772 datiert ist der früheste bisher bekannte Beleg im Bereich der Klaviersonate: es handelt sich um den zweiten Satz, *Romance*, einer *Duetto Pastorale in C* genannten Sonate I. von Beeckes (Ms. laut Gülow 1987 in D (brd)-HR: Signatur: III 4 1/2, 4°, 399).
Zwar weisen die meisten Romance (bzw. Romanze oder Romanza) überschriebenen Sätze gewisse Übereinstimmungen auf, in erster Linie langsames, höchstens aber mäßig schnelles Tempo und kantable Melodie, doch reichen diese nicht aus, um einen eigenen Satztyp Romanze zu konstituieren. Die Vorstellungen, was in der Instrumentalmusik romanzenartig sei, waren zu verschwommen. Darüber hinaus konnten die Gründe, einen Satz Romanze zu benennen, sehr verschiedene sein. Ein Satz in Variationsform konnte z.B. deshalb Romanze heißen, weil die den Variationen zugrundeliegende Melodie eine vokale Romanze ist. Als Beispiel hierfür sei der zweite Satz der Symphonie B-dur *La Reine* (Hob. I:85; 1785/86) von J. Haydn genannt. Dieser Satz trägt die Bezeichnung *Romanze. Allegretto*, weil eine franz. vokale romance als Thema adaptiert wurde. H. Chr. Koch stellte 1787 fest, daß das Einfügen von Romanzen in Instrumentalkonzerte eine geläufige Praxis sei:

Versuch einer Anleitung zur Compos., Bd. III (Lpz. 1787): In den neuern Concerten pflegt man aber auch oft statt des gewöhnlichen Adagio eine so genannte Romanze zu setzen, die einen bestimmten Charakter hat, den man aus Sulzers Beschreibung des poetischen Productes dieses Namens am besten lernen kann (340).

J. G. Sulzer, der sich in der Beschreibung der mus. Romanze an das RousseauD hält (vgl. oben, III. (2)(a)), berichtet über die Dichtungsgattung Romanze im Wesentlichen folgendes:

Allgemeine Theorie d. Schönen Künste, Bd. II (Lpz. 1775), Art. *Romanze*: Gegenwärtig giebt man den Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, in dem höchst naiven und etwas altväterischen Ton der alten gereimten Romanzen. Der Inhalt derselben ist eine Erzählung von leidenschaftlichem, tragischen, verliebten, oder auch blos belustigenden Inhalt (544 a).

Im Hinblick auf die von Sulzer erwähnten Romanzen „blos belustigenden" Inhalts bemerkt Koch:

op. cit.: In der Tonkunst macht man von diesem letzten Charakter der Romanze keinen Gebrauch, weil sie anjezt noch bloß in langsamer Bewegung gesezt wird (340).

Wie unklar und widersprüchlich die Vorstellungen über den Charakter einer Romanze aber tatsächlich gewesen sein müssen, geht aus einer Gegenüberstellung der eben zit. Äußerungen mit einer Aussage hervor, welche ein Jahr vorher in einem Musiklexikon gemacht wurde:

J. G. L. Wilke, *Mus. Handwörterbuch* (Weimar 1786), Art. *Romance*: Ist izt eine eigne Art von muntern Tonstücken, wodurch die bisherige Mode der Rondeaux verdrängt werden zu wollen scheint (95).

Einen neuen Ansatz, den Terminus Romanze für die Instrumentalmusik zu definieren, unternahm Koch fünfzehn Jahre nach seinem ersten Versuch, diesmal auf formaler Ebene:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Romanze*: Weil der ungekünstelte und naive Ausdruck trauriger oder sich auf Liebe beziehender Empfindungen, in so ferne er in dem erzählenden Tone erscheint, sich sehr schicklich in die Form des Rondo biegen läßt, so ist man gewöhnt, diejenigen Instrumentalstücke von langsamer Bewegung und von dem angezeigten Charakter, die in einer ungekünstelten und naiven Schreibart gesetzt, und in die Form des Rondo, oder in eine nur wenig davon verschiedene Form eingekleidet sind, Romanzen zu nennen (1271).

Auffallend ist, daß Koch sehr vorsichtig formuliert, wenn er feststellt, man sei gewöhnt, rondoförmige, langsame Stücke, die eine bestimmte Empfindung zum Ausdruck bringen, Romanzen zu nennen. Die begriffliche Inkonsistenz dieses Terminus war ihm offenkundig bewußt, aber die Notwendigkeit einer stichwortartigen, den Zweck eines Lexikons erfüllenden konkreten Sachinformation scheint ihn gezwungen zu haben, verkürzt und einseitig zu berichten. Tatsächlich hatte sich die rondoartige Anlage als häufig genutztes Formschema gegen Ende des 18. Jh. herauskristallisiert. W. A. Mozart bediente sich in den meisten Fällen, in denen er einen Satz *Romance* (in einem Falle *Romanza*) überschrieb, der Rondoform oder einer dem Rondo nahekommenden Form. (K.-V. 370 a, 447, 466, 495, 525). Die Rondoform war aber nie ein verbindliches Merkmal von Romanzensätzen, nicht wenige weisen dreiteilige Form (‚Liedform') auf. Eine Untersuchung von rund 150 instrumentalen Romanzen aus dem dtsch. Raum hinsichtlich ihres formalen Aufbaus ergab einen Anteil von rund 34% Rondoform und rund 21% A-B-A-Form; der Rest entfällt auf andere Formen, unter denen die Mischung aus Rondo- und Variationsform relativ häufig vertreten ist (rund 20%), tongeschlechtliche Kontraste sind ein häufiges Merkmal. (vgl. Gülow 1987, 164).
Allein die Vielfalt der Formen, die mit der Überschrift Romanze versehen worden sind, zeigt die Unmöglichkeit, alle Romanze betitelten Sätze ei-

nem einheitlichen Satztyp zuzuordnen. Gemeinsamkeiten bestehen bloß darin, daß es ausnahmslos Mittelsätze sind, schnelle Tempi gemieden werden und ihnen eine wie auch immer geartete Ähnlichkeit mit dem Lied bzw. Sanglichkeit attestiert wurde. Ihre Funktion war es, Beruhigung und Kontrast zwischen zwei lebhaften Ecksätzen zu bringen:

Anon., Rezension der *Grande Sonate... p. R. Kreutzer* (AmZ IV, 1801): Die kurze, einfache und zarte Romanze giebt, nach jenem leidenschaftlichen Satze, eine sehr wohlthuende Beruhigung, und sezt den Zuhörer in den Stand, das darauf folgende, etwas seltsame, launenhafte und mit seiner Naivetät kokettierende Rondo geniessen zu können (779).

Die Willkür in der Verwendung der Satzbezeichnung Romanze verstärkte sich im Laufe des 19. Jh. Es reichte in zunehmendem Maß eine vage Vorstellung von romantisch oder die Assoziation mit einer als romantisch empfundenen poetischen Idee zur Verwendung des Wortes.
Fr. Chopin überschrieb den zweiten Satz seines Klavierkonzertes e-moll op. 11 (1830) *Romance* obwohl dieser den *Nocturnes* des Komponisten nahesteht, in der formalen Anlage sogar mit dem etwa zur selben Zeit entstandenen *Nocturne* op. 9, Nr. 2 identisch ist. Aus einem Brief Chopins an T. Wojeciechowski (15.5.1830) geht hervor, daß der Grund für die Überschrift in einer poetischen Idee liegt:

Ich wollte es nicht wuchtig. Es ist eher eine Romanze, ruhig, melancholisch. Es soll wie ein sanfter Blick auf Stätten sein, die tausend holde Erinnerungen wecken. Wie eine Träumerei im schönen Lenz, jedoch im Mondenschimmer (zit. nach: A. Cortot, *Chopin*, Zürich 1954, 56).

Eine ähnliche Tendenz wie im Falle von Sätzen zyklischer Instrumentalwerke, einen im weitesten Sinne romantischen Charakter als ausreichend für die Wahl des Titels anzusehen, findet sich in der Vokalmusik ebenso (vgl. oben, IV. (1)) wie bei den einsätzigen instrumentalen Genrestücken (vgl. unten, V. (2)).
Nicht immer ist die Veranlassung zur Wahl der Überschrift Romanze eine vage Assoziation, es konnten auch konkrete mus. Intentionen ausschlaggebend sein. So konnte die Satzbezeichnung Romanze etwa als Hinweis für den Vortrag aufgefaßt werden:

Encyclopädisches Wörterbuch, bear. von einer Ges. Gelehrter, Bd. II, Abt. 2 (Zeitz [2]1823), Art. *Romanze*: Oft werden auch für Instrumentalmusik gesetzte Tonstücke R o m a n z e n überschrieben, dadurch den Charakter anzuzeigen, in welchem sie vorgetragen werden sollen (794 b).

Seit der Mitte des 19. Jh. ging die Verwendungshäufigkeit der Satzbezeichnung Romanze, die ohnehin nie sehr groß war, zurück, parallel mit dem sukzessiven Verschwinden des Wortes aus Dichtung und Vokalmusik. Nur noch vereinzelt ist diese Satzbezeichnung im späten 19. und im 20. Jh. anzutreffen (so in J. Brahms' Streichquartett op. 51 [1873], Nr. 1, 2. Satz; D. Schostakowitsch, Streichquartett Nr. 2, op. 68 [1944], 2. Satz).

(2) Als gattungsunabhängige Überschrift EINSÄTZIGER INSTRUMENTALER GENRESTÜCKE, vornehmlich als Hinweis auf SANGLICHEN ODER ROMANTISCHEN CHARAKTER diente das Wort Romanze seit dem späten 18. Jh. Seine Verwendung zur Bezeichnung einsätziger Instrumentalstücke für unterschiedliche Besetzung, zumeist aber für ein oder zwei Instrumente, nahm ihren Ausgang von Deutschland. Eine *Romance avec douze Variations* für Klavier veröffentlichte C. Ph. E. Bach 1766. Wahrscheinlich liegt der Grund für die Wahl des Titels darin, daß die variierte Melodie eine vokale Romanze ist.
Größere Verbreitung erlangte ‚Romanze' als Überschrift von einsätzigen Instrumentalstücken erst seit etwa 1790 durch die zunehmende Popularität sogenannter *Handstücke* für Klavier. Diese, kurz und leicht spielbar, da für Anfänger und Dilettanten gemacht, trugen häufig charakterisierende Überschriften, um dem Spieler Anhaltspunkte für den Vortrag zu geben. Besonders sanglich zu spielende oder an eine Liedmelodie erinnernde Stücke erhielten entsprechende Titel, wie Lied, Air, Romance.
Herauszuheben sind D. G. Türks *Klavierschule... nebst 12 Handstücken* (1789) und 60 *Handstücke für angehende Klavierspieler* (1792). Türk geht auch als erster auf die Romanze als eigenständiges Instrumentalstück ein und stellt sie hinsichtlich ihrer mus. Eigenart der vokalen Romanze an die Seite:

Klavierschule... (Lpz. u. Halle 1789): Die *Romanze*, welche sich jetzt auch in die Instrumentalmusik eindrängt, muß, ihrem ursprünglichen Endzwecke gemäß, eine simple, gefällige, naive Melodie haben, wie schon von Rousseau ganz richtig angemerkt worden ist. Der Spieler hat sich dabey vor allen Manieren und Zusätzen sorgfältig zu hüten; denn die simple Melodie wird bloß durch zunehmenden Ausdruck, nicht durch Verzierungen oder Zusätze, veredelt und eindringlicher gemacht (398).

Noch deutlicher rückt J. H. Knecht den Bezug der instrumentalen Romanze zur vokalen in den Vordergrund und sieht in der instrumentalen nur eine Nachahmung der vokalen, eine Art Lied ohne Worte:

Kleine theoretische Klavierschule, Bd. I. (München 1800), 1. Abt., Anh.: *Romanza*: Ist eigentlich ein kleines, erzählendes Lied in einem höchst naiven und etwas altväterischen Tone; wird aber oft in Klavier- und anderen Sachen ohne

unterlegten Text, blos als Nachahmung einer solchen Art und eines solchen Geschmacks, angetroffen (82).

Man verstand unter Romanze primär ein Gedicht sowie ein Vokalstück und sah im Begriff der instrumentalen Romanze nur eine Nebenbedeutung des Terminus. Dementsprechend wird die instrumentale Romanze, wenn überhaupt, in Lexika erst nach den Ausführungen über die vokale Romanze und meist nur mit wenigen Worten abgehandelt.
Sehr oft wird der instrumentalen Romanze das Attribut „fließend" zugeordnet, womit gemeint ist, eine Romanze müsse kantabel sein. Dies hat zur Folge, daß in der Überschrift Romanze eine Vortragsanweisung zu kantablem Spiel impliziert ist, und diese Tatsache wird in vielen Fällen wohl auch der Grund für die Wahl des Wortes gewesen sein (vgl. oben, V. (1)):

Anon., *Elementarbuch d. Tonkunst zum Unterricht beim Klavier* (Speyer 1782): Nro. 18 ist eine Romance. Dieses Wort bezeichnet einen sanften, fliessenden Gesang in der Bewegung eines Andantino. Man sezt diese Art von Stücken gerne in einer gleichen Taktart. Gleich unter dem ersten Takt stehet das Wort dolce. Es bedeutet einen lieblichen, anmuthigen und etwas stillen Vortrag (113);
Anon., Rezension d. *Trois romances... pour le Pianoforte op. 19 par J. Lipavsky* (AmZ VII, 1804): Romanze ist hier in dem Sinne gebraucht, wie es zuerst die Franzosen in die Instrumentalmusik eingeführt haben. Sehr gefällige und fliessende Melodien sind das Beste an dem kleinen, artigen Werkchen (63 f.).

Auch in den folgenden Jahrzehnten wurde der instrumentalen Romanze zumindest von den Theoretikern einfacher, liedartiger Charakter als Haupteigenschaft zugeschrieben und die vokale Romanze als ihr Vorbild angegeben:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.*, Bd. VI (Stuttgart 1838), Art. *Romanze*: Auch nennt man wohl ein Tonstück für bloße Instrumentalmusik, das einen romanzenartigen, d.h. einfachen Charakter hat, und meistens in mäßig langsamer Bewegung vorzutragen ist, eine Romanze (37; damit identisch: I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*, Wien 1839, Art. *Romanze*, 271);
HäuserL, Bd. II (Meißen 1828), Art. *Romanze*: Zur Bezeichnung eines Instrumentaltonstückes in Charakter und Ausdruck einer Romanze, gebraucht man auch häufig die Überschrift: *Romance* (56);
BernsdorfL, Bd. III (Offenbach 1861), Art. *Romanze*: Ein Tonstück für bloße Instrumentalmusik, das einen mehr liedartigen Charakter hat, nennt man auch hin und wieder Romanze (368).

Auffallend ist an diesen Formulierungen, daß die mus. Eigenschaften einer Romanze nicht kategorisch angegeben werden, sondern sehr vorsichtig davon die Rede ist, daß man das Wort für einfache oder liedartige Instrumentalstücke gebrauchen könne. Seine Verwendung bleibt freigestellt („... nennt man auch hin und wieder Romanze"), weshalb ‚Romanze' nicht als Gattungsbezeichnung angesehen werden darf. Solange der Ausdruck Romanze zur Betitelung einsätziger Instrumentalstücke gebraucht wurde, bestand jenes Problem, das C. Fr. Cramer schon 1783 angeschnitten hatte, nämlich daß Romanzen von anders betitelten Genrestücken kaum zu unterscheiden sind:

Rezension von J. Fr. Reichardts *Kleine Klavier- u. Singestücke* (Magazin d. Musik I, 1783): Romanze. Es sind aber keine Worte darunter. Wie unterscheidet sich denn eine blos musicalische Romanze von andern kleinen Handstücken? Durch die Wiederholungen? (1333).

Seit etwa 1800 wurden neben kleinen, einsätzigen Klavierstücken auch Kompos. mit größerer Besetzung und von größerem Umfang Romanze überschrieben. L. van Beethoven nannte zwei einsätzige Orchesterwerke mit Solo-Violine *Romanze*: op. 40, G-dur (1802) und op. 50, F-dur (1802); allerdings bot er sie dem Verlag Breitkopf & Härtel als ‚zwei Adagios' an. Romanzen für Violine und Orchester schrieben auch M. Bruch (op. 42; 1874) und M. Reger (*Zwei Romanzen für Violine u. kleines Orch.*, op. 50; 1900). Eine konzertante, zweisätzige Violinromanze (*Rêverie et caprice, romance*; 1841) komponierte H. Berlioz, ohne daß freilich im mus. Erscheinungsbild der Grund für die Wahl des Wortes zu erkennen ist.
Meist bezeichnete man weiterhin kurze, gefällige Genrestücke für ein Instrument als Romanze, die aber genausogut andere Überschriften tragen konnte. Neben *Romance* war zum Beispiel *Nocturne* ein beliebter Titel, wobei sich in der Sache oft kein wesentlicher Unterschied zwischen den verschieden betitelten Stücken feststellen läßt. Manche Komponisten und Verleger tauschten die Überschriften *Romance* und *Nocturne* nach Belieben aus; so ließ zum Beispiel J. Field seine *Nocturnes*, wenn es ihm vorteilhaft erschien, als *Romances* veröffentlichen (vgl. zum Beispiel den Katalog von Breitkopf und Härtel, Intelligenzblatt IV, 14 zur AmZ XVII, 1815, wo drei *Romances p. le Pianof.* von Field angeboten werden). Seine wichtigsten Epigonen, F. Ries und A. A. Klengel, bevorzugten bei der Benennung ihrer Klavierstücke generell die Bezeichnung *Romance*. C. Czerny stellt fest, daß Romanze nur einer von vielen Titeln für Genrestücke ist:

Schule d. prakt. Tonsetzkunst, Bd. I (Bonn o.J. [wahrscheinlich 1849/50]): Die in neuerer Zeit so häufig erscheinenden Tonstücke mit besonderem Titel, wie z.B. Divertissement, Romanze, Ballade, Lied ohne Worte, Ekloge etc. gehören, ihrem Bau und ihrer Form nach... vorzüglich zum Rondo, zur Fantasie, oder zur Etude (6).

Einige Theoretiker versuchten, die Romanze nicht nur als Mittelsatz zyklischer Kompositionen auf die

Rondoform festzulegen (vgl. oben, V. (1)), sondern die selbständige, einsätzige Romanze ebenso:

J. A. Chr. Burkhard, *Neuestes vollständiges mus. Wörterbuch* (Ulm 1832), Art. *Romanze*: Auch ein Instrumentalstück von langsamer Bewegung und sich auf Liebe beziehender Empfindung in Form des Rondo (276);
P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliogr. della musica* (Mailand [1826] ²1836), Art. *Romanza*: Si dà anche il nome di *Romanza* ad un pezzo di musica strumentale, il quale riguardo alla sua forma somiglia al *Rondo* (II, 167);
W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843), Art. *Romanze*: Endlich nennt man Romanze noch ein Instrumental-Musikstück, einem Rondo ähnlich, im romanzenartigen Charakter und mäßigen Zeitmaße (639 b).

Derartige Behauptungen sind in dieser verallgemeinernden Form unrichtig, denn zweifellos ist das Rondo ein zwar nicht selten angewandtes Formschema, aber sicherlich nicht verbindlich für eine Romanze betitelte Kompos.
Wie bereits erwähnt, war die Absicht, auf die Liedartigkeit oder Sanglichkeit einer Instrumentalkompos. hinzuweisen, in vielen Fällen der Anlaß für die Überschrift Romanze. So verwundert es nicht, daß in Paris F. Mendelssohn Bartholdys zweite Sammlung *Lieder ohne Worte* 1835 als *Six Romances* op. 30 erschien.
Erstaunlicherweise war es bis dahin in Frankreich nicht üblich gewesen, einsätzige Instrumentalstücke romance zu nennen; in der Instrumentalmusik Frankreichs spielte der Terminus romance nur als Satzbezeichnung in Konzerten und Sinfonien eine Rolle (vgl. oben, V. (1)). Als sich Mitte der 1840er Jahre die Blütezeit der vokalen romance in Frankreich ihrem Ende zuneigte, ist für H. Blanchard die Übernahme des Terminus romance in die Klaviermusik eine Neuheit. Er stellt fest, daß sich in jüngster Zeit die Pianisten des Ausdrucks romance bedienten, um kurzlebige, leichte Klavierstücke damit zu bezeichnen:

D'un noveau genre de romance (Rev. et Gazette Mus. de Paris X, 1843): Mais comme ce titre de romance a quelque chose de doux et de flatteur, les pianistes qui sont peu inventeurs, peu créateurs de formes nouvelles, de tours, si ce n'est de tours de force, les pianistes se sont emparés de ce nom gracieux pour l'appliquer à de légères et nouvelles productions qui ne leurs coûtent pas de grands efforts d'imagination (385 b).

Blanchard führt weiter aus, diese romances für Klavier seien in erster Linie für den Vortrag durch Damen in den Salons bestimmt, bzw. sie würden von Damen für Salonzwecke geschrieben:

Ecrire des romances sans paroles, pour le piano, est donc une mode, un caprice, la folie de toute maîtresse de maison chez qui la musique de salon est de rigueur (386 a).

War im späten 18. und frühen 19. Jh. die Einschätzung eines Instrumentalstückes als liedartig bzw. sanglich die Voraussetzung für die Überschrift Romanze, so genügte gegen die Mitte des 19. Jh. zunehmend eine vage Assoziation mit als romantisch empfundenen Sujets oder poetischen Ideen. Aufschlußreich für diese Einstufung der Romanze als romantische Instrumentalmusik, wenn nicht gar als Paradigma romantischer Musik sind folgende Ausführungen in der Rezension einer Klavierromanze:

Anon., Rezension von *Guten Morgen, Vielliebchen, Romance... für d. Pianoforte von B. E. Philipp* (Allgemeine Wiener Musik-Zeitung II, 1842): R o m a n z e, was denkt ihr dabei, wenn man diesen Namen ausspricht? erinnert ihr euch nicht an die mährchenhaften Luftgebilde der Traumwelt, an das halb geahnte räthselhafte Leben der Natur, an die verschiedenfache Einwirkung und mysteriöse Verbindung dieser Verhältnisse mit den Gestaltungen der menschlichen Sphäre? Und ob euch das Wort oder der Ton diese Räthsel vorlegt und halb oder gar nicht löst, wird euch nicht ein wonnigliches Gefühl beschleichen und einen zauberischen Funken des Geistes wecken? Hört dann diese Romanze und es wird euch gerade so werden, wie wenn man die düstre Welt des Waldes durchwandelt, dem Zwitschern der Vögel lauscht und plötzlich einen Dudelsack pfeifen hört (128 a f.).

Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. wurde Romanze des öfteren als Überschrift einsätziger Kompos. verwendet; besonders häufig machte M. Reger davon Gebrauch (op. 69, Nr. 8; op. 79 a, Nr. 3; op. 80, Nr. 8; op. 82, Bd. III, Nr. 4; op. 92, Nr. 5). Allerdings ging der Ausdruck in einer Vielzahl von möglichen Titeln für Genrestücke unter:

H. Riemann, *Grundriß d. Kompositionslehre*, Bd. II (Lpz. [1889] ⁴1910): Die Namen, Air, Lied ohne Worte, Pastorale, Nokturne, Barcarole, Gondoliera, Berceuse, Elegie, Romanze, Novelette, Ballade, Rhapsodie, Scherzo, Phantasie, Capriccio, Impromptu, Tokkata und noch manch andere (es werden wohl alle Jahre neue dazu erfunden) bezeichnen nicht eine bestimmte Form...; es ist für dieselben weder eine bestimmte Anzahl von Themen vorgeschrieben, noch ist eine Durchführung ausgeschlossen, nicht einmal für Taktart und Tempo sind besondere Bestimmungen vorhanden (123).

Lit.: P. Holzhausen, Die Ballade u. Romanze von ihrem ersten Auftreten in d. dtsch. Kunstdichtung bis zu ihrer Ausbildung durch Bürger, Zs. für dtsch. Philologie XV, 1883; P. M. Masson, Les „Brunettes", SIMG XII, 1910/11; G. Cucuel, Etudes sur un orch. au 18e siècle, Paris 1913; B. Trend, Music of the Span. History to 1600, New York 1926, 103 f.; S. Goslich, Beitr. zur Gesch. d. dtsch. romantischen Oper, Lpz. 1937, 103-119; H. Gougelot, La romance frç. sous la Révolution et L'Empire, Melun 1938, 9-18; M. Querol-Cavalda, Importance historique et nationale du romance, Kgr.-Ber. Paris 1953; Fr. Noske, La mélodie frç. de Berlioz à Duparc, Amsterdam u. Paris 1954, 1-35; N. M. Jensen, Den danske romance, Gyldendal 1964; D. Lehmann, Zur Genesis d. russ. Romanze, DJbMw X, 1965; D.

CH. OSSENKOP, The earliest Settings of German Ballads for Voice and Clavier, Diss. Columbia Univ. 1968; C. A. MOBERG, Studien zur schwedischen Volksmusik, Uppsala 1971, 16 ff.; A. ELSCHENBROICH, Anfänge einer Theorie d. Ballade im Sturm u. Drang, Jb. d. Freien Dtsch. Hochstiftes 1982; G. GIESEMANN. Die Strukturierung d. russ. literarischen Romanze im 18. Jh., Köln u. Wien 1985, 130-205; R. GSTREIN, Die vokale Romanze in d. Zeit von 1750-1850 — eine Gattungsbestimmung, Diss. Innsbruck 1986; H. GÜLOW, Studien zur instr. Romance in Deutschland vor 1810, Ffm. 1987.

Rainer Gstrein, Innsbruck 1987

Rondellus / rondeau, rota

Rondellus, lat., aus rotundellus, Dim. von rotundus (von rota), kreisrund. Aus rotundus wird afrz. rëont, roont, ronde, Dim. rëondel, prov. redondel (entspr. rotundellus), und rëondet (entspr. *rotundettus), hieraus rondel (bes. im südl. und zentralen Frankreich; neues Dim. rondelet, rondellet) und rondet (bes. im nördl. Frankreich, im Laufe des 13. Jh. von rondel weitgehend verdrängt), hieraus rondiau, rondeau; aus afrz. roont (nld. ront) wird mengl. round, Dim. roundel, neuengl. Dim. roundelay; ital. rotondello; latinisierte dtsch. oder dem Deutschen lautlich angeglichene lat. Form rundelus, rundellus, rundela, rundel.
Rota, lat., Rad, Dim. rotulus, rotulum; afrz. rode; dtsch. (nur im Dim. gebräuchlich) radel.

Das Musikschrifttum seit dem 13. Jh. belegt mehrere Wort- und Begriffsbildungen, die von rota bzw. rotundus ausgehen und die Eigenschaft des formal, satztechnisch oder aufführungspraktisch „Runden" einer musikalischen oder musikalisch-poetischen Komposition benennen. Im Unterschied zum originären Substantiv rota sind die auf das Adjektiv rotundus zurückzuführenden Wörter wie rondellus, rotundellus; rondel, rondeau; round, roundel; rundelus, rundela Bezeichnungsfragmente bzw. deren sprachliche Weiterentwicklungen, die auf Ausdrücke wie cantus rotundus, cantilena rotunda (so bei Johannes de Grocheo, ed. Rohloff 45, 47; 50, 16f.) oder auch trepudium [tripudium] rotundum (so im *Llibre Vermell*, Hs. Montserrat, Monasterio, 1, f. 22'; vgl. Ursprung, ZfMw IV, 1921/22, 156) zurückgehen.

I. Seit um 1300 wird die Lied-Benennung rondellus/rondeau überwiegend auf FORMALE RUNDHEIT DANK REFRAINVERWENDUNG zurückgeführt; im gleichen Sinne ist sie wohl auch bereits in mehreren nicht näher bestimmten Belegen des 13. Jh. gebraucht worden. (1) Aus rondellus-Zitaten seit dem 13. Jh. und der bes. strukturellen Bedeutung des frz. Refrains kann gefolgert werden, daß die Lied-Benennung im Hinblick auf das Refrainlied in FRZ. SPRACHE geprägt worden ist. (2) Bis ins 14. Jh. wird die Lied-Benennung auch als ÜBERGEORDNETER TERMINUS verwendet, der andere „runde" Liedformen wie ballade und virelai einschließen kann. (3) Seit um 1300 erfährt der rondellus/rondeau-Begriff zugleich eine Einengung in Richtung auf die EIGENTLICHE RONDEAU-FORM. (4) Im 15. Jh. werden infolge zunehmender formaler Freizügigkeit bei der Liedkomposition die Spezialtermini für die traditionellen formes fixes, so auch rondellus/rondeau, entbehrlich und durch das allgemeine, formal nicht festlegende Wort CANTILENA (CHANSON) verdrängt.

II. Seit dem späten Mittelalter werden die Termini rondellus und rota auch im Hinblick auf SATZTECHNISCHE RUNDHEIT gebraucht. (1) Odington verwendet singulär rondellus für den „rotierenden" STIMMTAUSCHSATZ; (2) die Benennung als „Rad" ist seit dem 14. Jh. für den ZIRKELKANON belegt.

III. Seit dem 14. Jh. wird die Refrainlied-Benennung rondellus gelegentlich auch von der KREIS-AUFSTELLUNG der Ausführenden abgeleitet.

I. Die schon im 13. Jh. mehrfach belegte Lied-Benennung rondellus/rondel wird erstmals um 1300 von Johannes de Grocheo (der von cantilena rotunda bzw. rotundellus spricht) erklärt und dabei ausdrücklich auf FORMALE RUNDHEIT DANK REFRAINVERWENDUNG bezogen: durch Plazierung des gleichen Refrains (responsorium, refractus, refractorium, refrait; z.B. im 8zeiligen Rondeau: $\binom{\alpha\beta\ \alpha\alpha\ \alpha\beta\ \alpha\beta}{\mathrm{AB\ aA\ ab\ AB}}$ würde eine solche cantilena „nach Art eines Kreises" zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehren:

Musica: Cantilena vero quaelibet rotunda vel rotundellus a pluribus dicitur, eo quod ad modum circuli in se ipsam reflectitur et incipit et terminatur in eodem. Nos autem solum illam rotundam vel rotundellum dicimus, cuius partes [Abschnitte] non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus (ed. Rohloff 50, 45–51, 2).

Ähnlich konstatiert noch 1548 Sebillet im Blick auf das Rondeau:

Art poétique françois II, 3: Le rondeau est ainsy nommé de sa forme. Car tout ainsy que au cercle (que le Français appelle Rondeau) aprés avoir discouru toute la circonférence, on rentre toujours au premier point duquel le discours avoit esté commencé: ainsy au Poéme dit Rondeau, aprés tout dit, on retourne toujours au premier carme ou hemistiche pris en son commencement (ed. Gaiffe 119).

Auf den ursächlichen Zusammenhang zwischen der Verwendung eines Refrains („...en respondant baston a aultre...") und der Rundheit der Rondeau-Form verweist auch Jacques Legrand:

Archiloge Sophie (1407) II, Anh. zum Kap. über die Rhetorik (*De rithmes et comment se doivent faire*): Si doiz sçavoir que plusieurs ditz sont appellez rondeaulz, lesquels vont en rondelant et en respondant baston a aultre, et pour tant sont ilz ainsi nommez (ed. Langlois 4).

In der wohl zwischen 1524 und 1525 verfaßten anon. Schrift *L'art et science de rhétorique* ist im Hinblick auf das Rondeau ausdrücklich von der „Rückkehr" zum Refrain die Rede:

Kap. XXXVIII (*Autre reigle*): Et est a noter qu'il est expressement decent que tout rondeau, pour le faire parfaict, doibt clorre et rentrer (ed. Langlois 287).

Wahrscheinlich wird auch in einer wohl von Hieronymus de Mor. stammenden Interpolation (zw. 1272 u. 1304) zur Schrift *De mensurabili musica* des Johannes de Garlandia ein analoges, wenn nicht das gleiche Formprinzip als bekannt vorausgesetzt, wobei der Nachdruck hier auf dem Schmuckmittel (color) der Wiederholung im allgemeinen liegt, für das der rondellus nur als offenbar bes. anschauliches Beispiel dient:

Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus (ed. Reimer P XV, 16f.; vgl. auch unten I. (2)).

Die wohl erst im 13. Jh. zusammengestellten *Inst. patrum de modo psallendi sive cantandi* bringen einen Vergleich zwischen dem Rad und formaler Rundheit sogar in Zusammenhang mit Choralgesängen, die mit dem Finalton beginnen und schließen:

...facta pausa ... morosiori modulatione deponatur salvo tono; sicque omnis modulatio psalmodiae sive cantus rotundetur et terminetur, ut finis inveniat suum exordium secundum illud: Rota volvitur ducendo in suum pristinum reducitur volvendo (GS I, 6b).

Der 1332 von Antonio da Tempo beschriebene rotundellus hingegen scheint keine Refrainform zu sein: eine Wiederholung der Anfangszeilen A B (prima pars, aus zwei oder drei versus bestehend) am Schluß des Stückes als Refrain wird nicht erwähnt (sie ist wohl auch beim rotundellus „*Gaiete, dolce parolete mie*" der Hs. Rom, Bibl. Vat., Rossi 215, f. 4'f., nicht vorgesehen [ed. Pirrotta, CMM VIII, II, VII u. 27]); und die Zeilen aAab bilden eine in sich geschlossene stancia, auf die eine weitere gleichartige stancia ohne Zwischenschaltung eines Refrains folgen kann, z.B.: AB aAab aAab (nach ital. Terminologie hat dieser rotundellus drei partes). Solchem nur reihendem Aufbau entspricht es, daß da Tempo die Benennung nicht mehr auf formale Rundheit, sondern (vielleicht in Anlehnung an das Ideal sprachlicher „Abrundung", die rotunditas verborum) nur noch mit der der rotunditas vergleichbaren uniformitas des rotundellus-Baues in Zusammenhang bringt:

Summa artis rithmici [dictaminis]: Dicitur autem rotundellus quia totus est uniformis sicut rotunditas. Nam sicut est facta prima pars in rithmis et cantu, ita et omnes aliae. Et sic cantatur una pars, quemadmodum et alia. Et non diversificant sonum. Et primus versus primae partis semper repilogatur in cantu, quando est cantatus primus versus secundae partis... et ultramontani valde utuntur his rotundellis... Habere autem debet quilibet rotundellus unam stanciam ad minus, et plures etiam habere potest secundum libitum... dummodo servetur regula incepta cum rithmis et consonantiis eisdem; sed ut plurimum non fiunt partes rotundellorum ultra tres versus. Sequentes vero partes ultra primam habere debent unum versum plus quam habeat prima pars, qui consonare debet cum primo versu primae partis in rithmis et syllabis. Et hoc etiam ex cantu colligitur, i.e. quando quis audit cantare rotundellum secundum consuetudinem hucusque in talibus observatam... (ed. Grion 134f.);
vgl. auch den ital. Anon., *De vocibus applicatis verbis* (früheres 14. Jh.): Rotundelli sunt canciones francigene. Volunt esse duarum vel trium partium, et iste partes de septem aut de quinque sillabis, quia cum sunt de paucioribus verbis sunt pulchriores (ed. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 79).

(1) Allem Anschein nach ist die Lied-Benennung im Hinblick auf das Refrainlied in FRZ. SPRACHE geprägt worden. So werden in der Mehrzahl der bis um 1300 greifbaren Belege unter rondelli bzw. rondels zweifelsfrei frzsprachige Lieder verstanden:

Johannes de Grocheo, *op. cit.*: Et [cantilena rotunda] longo tractu cantatur velut cantus coronatus, cuiusmodi est gallice *Toute sole passerai le vert boscage* (ed. Rohloff 51, 2f.; Refrain Gennrich Nr. 95);
Baudoin de Condé, *Prison d'Amours* (um 1270), V. 122ff.: Mais n'i a faintisse ne songe, / ains lor dic fine verité,/ si le proeve d'auctorité/ d'un rondet dont c'est ci li dis:/ *Sa biele boucete, par un trés douc ris/ a mon cuer en sa prizon mis* (nach Gennrich II, 149; Refrain Nr. 304); vgl. auch ibid., V. 163ff. (mit Refrain Nr. 305);
weitere Belege bei Jacquemars Giélée de Lille, *Roman du Renart le Nouvel* (um 1290), V. 2592ff., 6864ff., 6996ff. (Gennrich II, 180–182; Refrains Nr. 306, 307 u. 308).
Je einen frz. rondellus zit. in der 2. Hälfte des 14. Jh. Pseudo-Theodoricus de Campo (CS III, 186a) und der Anon. V (CS III, 394b u. 395b).

Auch die frühesten in engl. Texten mitgeteilten roundels sind frz.:

Anon., *A Parliament of Birds* (um 1350), 106. 13: In frensch ho so þe rondele knewe *Amour me fait souent pensere* (nach Carter 415f.; Refrain Gennrich Nr. 305, 11, 2. Hälfte);

Chaucer weist an einer Stelle sogar darauf hin, daß die Melodie (note) frz. sei:

The Parlement of Foules (um 1382), V. 673ff.: But first were chosen foules for to singe... a roundel at hir departinge... The note, I trowe, maked was in Fraunce;/ The wordes were swich as ye may heer finde,/ The nexte vers, as I now have in minde./ *Qui bien aime a tard oublie* (ed. Skeat 110b; Refrain aus den *Chansons avec des refrains*, ed. Gennrich II, 284, Nr. 1740, 2, 2. Hälfte).

Die beiden oben vor (1) zit. ital. Quellen aus dem ersten Drittel des 14. Jh. bezeichnen den rotundellus (der hier allerdings nicht als Refrainform aufgefaßt zu sein scheint) ausdrücklich als eine bes. bei den ultramontani gebräuchliche Gattung bzw. direkt als cancio francigena (zu einer weiteren Erwähnung der ultramontani bei da Tempo s. unten III.).
Der rondellus-Beleg bei Franco von Köln enthält keinen Hinweis auf die Textsprache; doch ist für cantilena und rondellus (Refrainlied, s. unten I. (2)) weltliche Herkunft (somit wahrscheinlich frz. Text) vorauszusetzen, da daneben noch eigens ein cantus ecclesiasticus angeführt wird:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Cum eadem littera fit discantus in cantilenis, rondellis et cantu aliquo ecclesiastico (ed. Cserba 252, 6f.; zit. vom Anon. 1, CS I, 302a; von Jacobus Leod., CS II, 395a; im *Quartum principale*, CS IV, 294b [= Anon. I, CS III, 361a]);

dies dürfte der 1375 in Paris geschriebene Anon. Berkeley (olim Philipps Coll. 4450) bestätigen, der in einer ähnlichen Gegenüberstellung zweifelsfrei das frz. Rondeau meint, wie aus der zusätzlichen Nennung von Ballade und Virelai hervorgeht:

Quoniam in ante lapsis temporibus quam plures de cantibus tam ecclesiasticis quam aliis utpote de motetis, baladis, rondellis, vireletis et aliis... diversi diversimode sunt locuti... (nach Crocker, AMl XXXIX, 1967, 162).

Aufschlüsse über Form und Textsprachen dürfen von Franco an der zit. Stelle nicht erwartet werden, da er hier nur von der Anzahl der gleichzeitig erklingenden Texte in den mehrst. Gattungen handelt. Bemerkenswert ist, daß er bereits mehrst. rondelli kennt; seit dem späteren 14. Jh. werden auch mehrtextige Rondeaux komponiert (2- u. 3st. Rondeaux von Vaillant in der Hs. Chantilly, Musée Condé, 1047). In dem Attribut vulgaris in der oben zit. Garlandia-Interpolation kann wohl ein Hinweis auf die „Vulgär"-Sprache gesehen werden.
Lat. Gesänge in rondellus-Form werden erst im frühen 15. Jh. ausdrücklich als solche bezeichnet, z.B. beim Anon. Breslau:

Sed rondellus est qui habet duas partes [Abschnitte] et in qualibet parte vnam clausuram, ut *Par ma(i)ntes foys, Arthus de astris, Consurge vox* etc. (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 336a);
vgl. ferner Anon. X (CS III, 415a).

Die frühesten erhaltenen dtsch. Texte in rondellus-Form (um 1300, ihrem Sprachcharakter nach im Kölner Raum entstanden) sind (zw. 1337 u. 1342) ohne Form- bzw. Gattungsbezeichnung überliefert.

Es ist nicht sicher belegt, daß ein lat. vor einem frz. Refrainlied als rondellus bezeichnet worden wäre. Die in der Fachlit. stets als rondelli angeführten 1st. Refrainlieder der Notre-Dame-Hs. Florenz, Bibl. Laur., plut. 29,1 (11. Fasz., f. 463–476) sind ohne Benennung überliefert (nach

Forschungen von Falck sind die beiden ausnahmsweise „durchkomponierten" Gesänge *„Leto leta concio"* und *„O quanto consilio"* als 1st. aufgezeichnete Zirkelkanons anzusehen, auf die auch eine Benennung als rondellus im Sinne von II. (2) zutreffen würde). Die Musiklehre hätte diese Lieder möglicherweise unter die simplices conductus subsumiert, vgl. Anon. 4 CS I (späteres 13. Jh., nach Franco):

Et plura alia volumina reperiuntur secundum diversitates ordinationum cantus et melodiae sicut simplices conductus lagi et similia alia plura, de quibus omnibus in suis libris vel voluminibus plenius patet (BzAfMw IV, 82, 26–29).

Auch der Bischof von Rouen, Odon Rigaud, mag unter den conductus, die er neben farsae und motuli am 12. Jan. 1261 in Montvilliers wegen ihrer mangelnden devotio als cantus scurriles beanstandet (vgl. Aubry, *Normandie* 507), lat. Reigenlieder dieser Art verstanden haben. Ein Beispiel für das Verschwinden des einen und das Vordringen des anderen Terminus bietet die Überlieferung des Satzes „Nam in mensurabili musica illud videmus quod tenor moteti vel organi vel conducti stat in bfa♮mi..." (Anon. 2 [um 1300], CS I, 310b), der in der im frühen 15. Jh. geschriebenen Philippe de Vitry-Hs. Rom, Bibl. Vat., Barb. 307, lautet: „Nam in mensurabili musica illud videmus, quod tenor alicuius moteti vel rondelli stat in bfa♮mi..." (CSM 8, 22: XIV, 3); organum als Gattung interessiert nicht mehr (→ Organum V.), der rondellus nimmt als musikalische Gattung für die Musiklehre allmählich jenen Platz ein, den noch während der Ars antiqua der conductus innegehabt hatte. Bei Jacobus Leod. werden beide Gattungsbezeichnungen allerdings noch nebeneinander genannt:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): ... et hic discantandi modus [sc. discantus simpliciter prolatus] locum habet in discantibus ecclesiasticis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in conductis, in motellis, in fugis, in cantilenis vel rondellis (CS II, 395a);
vgl. auch Robertus de Handlo, *Regulae* (1326; CS I, 402b).

Wie die angeführten Belege vermuten lassen, scheint die Wort- und Begriffsprägung im Hinblick auf das frz. rondel erfolgt zu sein, zumal da die Bezeichnungen für die anderen beiden etwa gleichaltrigen musikalisch-poetischen formes fixes, ballade und virelai, eindeutig diesem Bereich entstammen (vgl. die vielen ungelenken Latinisierungen von virelai: viriledum, vironellus, piroletum; aus dem 13. Jh. sind ausschließlich frz. Belege erhalten). Zudem würde die seit der 2. Hälfte des 13. Jh. greifbare Wortprägung rondellus ungefähr mit der Entstehung des frz. Refrainliedes um 1200 koinzidieren, während nicht gut eingesehen werden kann, warum der sehr alte lat. Kehrreim gerade erst im 13. Jh. diese Benennung erhalten haben sollte.
Für die Entstehung des rondellus-Begriffs im Bereich des frz. Refrainliedes spricht darüber hinaus auch die bes. strukturelle Bedeutung des frz. Refrains. Erstmals im *Roman de la Rose* von Guillaume de Dole (um 1200) greifbar, ist er nicht lose zugehöriger Kehrreim, sondern Grundsubstanz des ganzen Rondeaus. Dieses entsteht erst aus dem Refrain, der – einem Lied entnommen oder frei erfunden und in zwei Teile $\binom{\alpha\beta}{AB}$ aufgegliedert – die Melodie für alle weiteren Verse liefert (Johannes de Grocheo: „... cuius partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus", s. oben vor (1)) und zugleich deren Reim bestimmt; auch die Bezeichnung additamentum für die zum Refrain hinzugefügten Verse bringt deren Abhängigkeitsverhältnis zum Ausdruck:

Johannes de Grocheo, *op. cit.*: Partes autem eorum [sc. cantuum bzw. cantilenarum] multipliciter dicuntur ut versus, refractorium vel responsorium et additamenta (ed. Rohloff 51, 23f.).

Auch daß etwa in der oben als rondel-Beleg zit. Dichtung von Baudoin de Condé unter der Bezeichnung rondel nur der Refrain wiedergegeben ist, verweist auf dessen Priorität. Der im 13. Jh. häufig geübte Brauch, in Gesellschaften aus dem Stegreif rondels auf der Grundlage präexistenter Refrains mit verteilten Rollen aufzuführen, verlangte nach überschaubaren und stereotypen Formschemata. Unter den lat. Liedern des 13. Jh. hingegen herrscht noch eine reiche Formenvielfalt, die in der Terminologie keinen Niederschlag gefunden hat (vgl. Rokseth, *Danses cléricales* 109), abgesehen davon, daß in ihnen dem Refrain eine vergleichbare konstitutive Bedeutung gar nicht zufällt – Ludwig charakterisiert sie als „Refrain-durchsetzt" (AdlerHdb., ²1930, Bd. I, 183). Gerade die Popularität des frz. Refrains, der bei jeder Wiederholung spontan erkannt wurde, sowie die improvisationsbedingte Stereotypie der ganzen Form mögen den Eindruck des „Runden" gefördert und damit zugleich die Benennung nach formalen Gesichtspunkten bewirkt haben.
Musikalisch „rund" ist bereits das 6zeilige Rondeau ohne Anfangsrefrain, da das erste additamentum mit der Melodie des am Schluß stehenden Refrains beginnt $\binom{\alpha\alpha\ \alpha\beta\ \alpha\beta}{aA\ ab\ AB}$; textlich „rund" ist das Rondeau erst von der 8zeiligen Form an aufwärts, die stets vom vollständigen Refrain eingeleitet wird. Johannes de Grocheo scheint nur die letztere Form im Auge gehabt zu haben, denn er definiert den Refrain als jenes Formelement, „quo omnis cantilena [auch der rotundellus] incipit et terminatur" (ed. Rohloff 51, 41f.).

(2) Da in der Lied-Benennung die formale „Rundheit" ohne Festlegung auf ein bestimmtes Formschema nur allgemein angesprochen ist, konnte diese auch als ÜBERGEORDNETER TERMINUS verwendet werden, der andere Refrainformen wie Ballade und Virelai mit einschloß. Dies (wie auch die Subsumtion des rondellus im engeren Sinne von I. (3) unter die zunächst gleichfalls weiter gefaßten Begriffe von ballade und virelai) scheint im 13., gelegentlich noch im 14. Jh. der Fall gewesen zu sein. So entsprechen unter den 16 rondels von Adam de la Hale (Hs. Paris, Bibl. Nat., frç. 25566, f. 32c: „Li rondel Adan") nur 14 Stücke der später sanktionierten Rondeau-Form; die zwei restlichen Stücke zeigen eindeutig den Aufbau von Virelai (Gennrich Nr. 69) und Ballade (Gennrich Nr. 81). Im *Jus de pelerin*, einem Nachruf auf Adam de la Hale, ist von dessen „balades, je ne sais quantes" (V. 93) die Rede; überliefert ist indes nur jene eine als rondel bezeichnete Ballade. Es liegt deshalb nahe, balade hier im Sinne von ‚Tanzlied' aufzufassen, das das Rondeau mit einschließt. Analoges gilt wohl auch für die im 13. Jh. nicht seltenen Belege für virelai („faire le vireli" u.ä.), so für eine Beanstandung des Bischofs Odon Rigaud anläßlich einer Visitation in Saint-Yldevert am 22. Aug. 1263:

Item clerici, uicarii ac etiam capellani in festiuitatibus quibusdam... dissolute et scurriliter se habebant, ducendo choreas per uicos et faciendo le vireli... (nach Aubry, *Normandie* 507).

In dem als rondellus-Verbot vielzit. Visitationsbericht des nämlichen Bischofs vom 9. Juli 1249 aus Villarceaux ist von rondelli expressis verbis gar nicht die Rede:

Item inhibemus, ne de cetero ... ludibria exerceatis consueta induendo uos scilicet uestibus secularium aut inter uos seu cum secularibus choreas ducendo ... (ibid. 506);

daß gleichwohl rondelli gemeint sein können, darf aus einer Bemerkung des Adam de la Bassée geschlossen werden, der als cantilena de chorea einen Rondeau-Refrain (Gennrich Nr. 345) zitiert:

... cantilena de chorea super illam quae incipit *Qui grieve m' acointise, se jou l'ai? Ce me font amouretes c'au cuer ai* (nach Gennrich III, 12).

Der vom Anon. Breslau genannte rondellus *„Par maintes foys"* hat Virelai-Form (zit. oben I. (1); zur Überlieferung vgl. MD VIII, 1954, 94). Zu weiteren Belegen für fehlende terminologische Differenzierung unter den Refrainlied-Typen bis ins 14. Jh. vgl. Gennrich III, 28.

Auch die Aufzeichnungsweise in Kreisanordnung, die das Runde der Form, das Einmünden des Endes wieder in den Anfang, graphisch erkennbar macht, findet sich nicht nur beim eigentlichen Rondeau (Baude Cordier, *„Tout par compas suy composes"*, Hs. Chantilly, Musée Condé, 1047, f. 12), sondern auch bei einer Ballade (Anon., *„En la maison Dedalus"*, Hs. Berkeley, Univ. Libr., olim Philipps Coll. 4450, p. 62, Faks. AMl XXXIX, 1967, nach 164). In beiden Fällen kann die Kreisanordnung aber auch durch kanonische Bildungen angeregt sein: das Rondeau ist gleichzeitig ein Zirkelkanon (rode; s. auch unten II. (2)), in der Ballade sind Tenor und Contratenor kanonisch geführt („Tenor faciens contratenorem alter alterum fugando"; über die graphische Andeutung formaler oder satztechnischer Rundheit hinaus ist hier aus den Notenlinien mit Bezug auf Daedalus ein Labyrinth geformt).

Schließlich darf wohl auch der rondellus-Begriff Odingtons (s. ausführlicher unten II. (1)) als Indiz für eine gewisse terminologische Weite und Offenheit dieses Wortes noch um 1300 angesehen werden. Denn Odington, der nachweislich Francos rondellus-Erwähnung kannte, hätte dieses Wort wohl schwerlich in einem völlig neuen, nur am allgemeinen Aspekt des musikalisch (hier des satztechnisch) Runden orientierten Sinne verwendet, hätte sich eine verbindliche Definition von rondellus im engen formalen Sinne des eigentlichen Rondeaus bereits durchgesetzt gehabt.

Noch im 14. Jh. scheint rondellus mitunter in diesem umfassenden Sinne gebraucht worden zu sein (auch die Belege bei Franco und in der Garlandia-Interpolation sind wahrscheinlich in diesem Sinne aufzufassen). Denn in Zusammenhang mit der Unterscheidung zwischen dem vom Tenor her gebauten Motetten- und dem von der Melodie-Oberstimme her konzipierten Liedsatz stellen einige Autoren nur die Termini motetus und rondellus einander gegenüber:

Pseudo-Philippe de Vitry (um 1300): ... nullus motetus sive rondellus sine ipsa [sc. musica falsa] cantari possunt (CSM 8, 23: XIV, 19); vgl. auch das Zitat aus ders. Schrift oben I. (1);
Henricus Helena, *Summula musicae* (2. Viertel 14. Jh.): Musica metrica ... est, que per certa tempora limitatur et mensuras decertatas et huius usus est in motetis et rondellis (Hs. London, Brit. Mus., Add. 23220, f. 23);
vgl. ferner Anon. V (spätes 14. Jh., CS III, 396a) und Heinrich Eger, *Cantuagium* (um 1380, ed. Hüschen 43) sowie Petrus dictus palma ociosa, zit. unten II. (1).

Das trepudium rotundum im *Llibre Vermell* (s. oben Art.-Einleitung) ist sogar in einer noch einfacheren Refrainform als das Rondeau angelegt $\binom{\alpha\alpha\ \ \beta\beta\ \ \alpha\alpha\ \ \alpha\alpha}{AA\ \ bb\ \ bb\ \ AA}$; die Benennung nach formaler Rundheit ist also nicht einmal den zentralen Refrainformen vorbehalten.

(3) Seit der Zeit um 1300 erfährt der rondellus-Begriff zugleich auch eine Einengung in Richtung auf die EIGENTLICHE RONDEAU-FORM. Schon die rotundellus-Definition des Johannes de Grocheo („... cuius partes non habent diversum cantum a cantu responsorii vel refractus", s. oben vor (1)) trifft nur noch für das Rondeau im engeren Sinne zu, da Virelai und Ballade (beide Termini kommen bei Grocheo nicht vor) nicht mehr ausschließlich die Melodie des Refrains verwenden. Ausführungsbestimmungen wie „Tenor dicitur secundum dictamen rondelli" (Hs. Cambrai, Bibl. Mun., 1328, f. 8; gemeint ist der musikalische Bau des Tenors, dessen Text Virelai-Form besitzt) zeugen für strenge terminologische Differenzierung. Die immer konsequentere Trennung der Liedsätze nach Formtypen in den Hss. bestätigt die gleiche Tendenz: das Reg. der 1316 geschriebenen Hs. Paris, Bibl. Nat., frç. 146 (*Roman de Fauvel*) führt noch zwei Motettentypen gesondert auf, vereinigt aber „rondeaux, balades et reffrez de chancons" in einer Sparte (f. B); die Machaut-Hs. Paris, Bibl. Nat., frç. 1584, scheidet hingegen exakt „Les motes. La messe. Les balades. Les rondeaus. Chanchons baladees" (f. A' f.). Auch bei Aufzählungen in Traktaten erhöht sich die Anzahl der vertretenen Liedsatz-Typen. Mit den „aliae cantilenae" im *Quartum principale* (Ende 14. Jh.) können Ballade und Virelai gemeint sein:

In motetis quippe et rondellis et etiam in aliis cantilenis tenor prout figuratur pronuntiari debet (CS IV, 295b [= Anon. I, CS III, 362a]).

In den Belegen bei Philippe de Vitry (*Ars nova* [zw. 1321 u. 1324/25], CSM 8, 28: XIX, 6), im anon. *Compendium totius artis motetorum* (um 1340, ed. Wolf, KmJb XXI, 1908, 37 u. 38) und bei Charles d'Orleans (*Love's Reneval* [zw. 1420 u. 1450], ed. Steele 156, V. 4654) fehlt nur das Virelai, das möglicherweise noch als rondellus gilt (in der Hs. Sevilla, Bibl. Capitular Colombina, 5. 2. 25, f. 66, findet sich die latinisierte Form virondellus, die gewiß auf die Verwandtschaft zwischen rondellus und virelai etymologisierend hindeuten soll).

Eine klare terminologische Trennung hat sich in den folgenden Schriften durchgesetzt:

Egidius de Murino, *De modo componendi tenores motetorum* (2. Hälfte 14. Jh.), beschreibt ballada simplex, ballada duplex, vironellus simplex, vironellus duplex, rondellus (CS III, 128b);
Anon. Berkeley: Restat et nunc quidem de cantibus aliis puta motetis, baladis et huiusmodi de quibus tonis sive modis iudicandi fuerint aliqua declarare. Sit igitur finale iudicium omnium tonorum seu modorum cuiuslibet cantus videlicet motetorum, baladarum, rondellorum, vireletorum et huiusmodi istud (nach Crocker, AMl XXXIX, 1967, 165; der erste Satz des Zitats mit seiner Erwähnung von moteti und baladae weist freilich darauf hin, daß die Auswahl der Termini in derartigen Aufzählungen auch zufällig sein kann);
Anon., Hs. Cambridge, Corpus Christi College, 410, II (frühes 15. Jh.): Qui vult condere modulum, fiat primo tenor ... et qui vult condere baladam, rotundellum, viriledum, spalmodium, fiat primo discantus (f. 7' f., nach Bukofzer, MQ XXXVIII, 1952, 38);

Anon. Breslau: Item sciendum: differentia est inter mutetum, rondellum, piroletum, baladam, stampaniam sive stampetum, katschetum et rotulum (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 336a);
Anon., Hs. Philadelphia (Penns.), Univ. Libr., latin 36 (frühes 15. Jh.): Differentia est inter rondellis, balladis, vireletis... (f. 207, nach Briner, KmJb L, 1966, 27);
Paulus Paulirinus, *Liber viginti artium* (zw. 1459 u. 1463), beschreibt mutetus, rundelus, facetum, trumpetum, rotulum, balida, stampania, cantilena (ed. Reiss, ZfMw VII, 1924/25, 261 f.).

In den rondellus-Definitionen der Musiklehre nach 1300 tritt anstelle des Hinweises auf die allgemeine Wortbedeutung des Runden die Darlegung spezieller technischer Details, bes. der bei den einzelnen „runden" Formen unterschiedlichen Klauselbildung, in den Vordergrund:

Egidius de Murino, *op. cit.*: Item rondellus habet apertum ante, quando finitur in ut, et debet esse decima; et quando finitur in la, debet esse quinta, et retro clausum (ibid.; in der Hs. Sevilla, Bibl. Capitular Colombina, 5. 2. 25, f. 66, ist diese Passage anon. unter der Überschrift *Regula ad faciendum ballatam, rondellum et virondellum ut sequitur* etwas ausführlicher überliefert: Item rondellus habet apertum ante, et quando finitur in ut, tunc debet esse decima; et quando finitur in mi, debet esse octava; et quando finitur in la, debet esse quinta, et retro habet clausuram);
Paulus Paulirinus, *op. cit.*: rundelus... est melodum habens duas partes, quarum una habet clausuram, alia vero caret prorsus clausura (ibid. 261);
Anon. Breslau, zit. oben I. (1).

Das Rondeau besteht in seiner knappsten Form aus 6, bei Refrain-Einleitungen aus 8 Zeilen. Durch Verlängerung und Aufteilung einzelner Zeilen wurde der 6- bzw. 8zeilige Grundtypus im Laufe des 14. Jh. in mannigfacher Weise erweitert, so zur 10-, 12-, 16-, 21-, 23zeiligen Form (das 21zeilige Rondeau z. B. hat den Bau: $\overset{\alpha}{\mathrm{ABC}}\ \overset{\beta}{\mathrm{DE}}\ \overset{\alpha}{\mathrm{abc}}\ \overset{\alpha}{\mathrm{ABC}}\ \overset{\alpha}{\mathrm{abc}}\ \overset{\beta}{\mathrm{de}}\ \overset{\alpha}{\mathrm{ABC}}\ \overset{\beta}{\mathrm{DE}}$), die nicht einheitlich benannt wurden: bis ins späte 14. Jh. galt die 8zeilige Form als ‚rondeau simple', die 16zeilige als ‚rondeau double'; im 15. Jh. galt sogar das 16zeilige rondeau noch als ‚simple', das 21zeilige als ‚double'.

(4) Schon im 14. Jh. war das Rondeau zu einer Kunstform stilisiert worden, in der auch der Refrain neu gedichtet wurde. Bis ins frühe 15. Jh. blieb die musikalische Gestalt der nun überwiegend mehrst. Rondeaux streng an der vom Textbau gegebenen traditionellen Form ausgerichtet. Seit etwa der Mitte des 15. Jh. allerdings gibt es Liedsätze, in denen allein noch der – in den komplizierten Schemata bis zur Sechszeiligkeit angewachsene – Refraintext verwendet ist. Die zunehmend melismatische Kompositionsweise in den Liedsätzen seit der Dufay-Zeit, die den ohnehin immer länger gewordenen Text weiter dehnte, mag zu dieser Einschränkung ebenso beigetragen haben wie die allenthalben spürbare Tendenz zur Bildung größerer, formal vom Textbau unabhängiger musikalischer Einheiten, die sich im Überspielen von Textzäsuren, im Durchkomponieren der Refrains ohne Berücksichtigung ihres Versbaues (etwa durch Melodiewiederholungen) sowie in der neuen Art der Deklamation manifestiert, die Wörter und Textteile, auf einzelne Stimmen oder Stimmgruppen verteilt, beliebig wiederholt. Der verselbständigte Refrain ohne additamenta wird zum frei geformten Gedicht, das keinen konkreten Zusammenhang mit einer der formes fixes mehr besitzt. Es ist deshalb folgerichtig, daß die Bezeichnungen rondellus bzw. rondeau, ballade und virelai, die sich ja auf die unterschiedliche Formung der nunmehr abgestoßenen Zusätze zum Refrain beziehen, im Vokabular der Musiklehre einem allgemeinen Terminus wichen: der formal wieder freiere Liedsatz wird fortan mit dem umfassenden Wort CANTILENA (CHANSON) bezeichnet, das ihn als übergeordnete Benennung seit dem 13. Jh. begleitet hat. Schon im *Diffinitorium* von Tinctoris (1473/74) findet sich nur noch das Stichwort *cantilena*; die drei ehemaligen formes fixes (die in der Seconde rhétorique eine nach wie vor wichtige Rolle spielen) sind hier nicht einmal mehr dem Namen nach genannt:

Cantilena est parvus cantus cui verba cuiuslibet materiae sed frequentius amatoriae supponuntur (ed. Machabey 9).

Ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen dem mittelalterlichen Refrainlied und dem seit dem 17./18. Jh. von Frankreich aus verbreiteten vokalen wie instrumentalen → Rondeau/Rondo (mit dem ebenfalls „runden" Bau a b a c a ... a) ist nicht nachgewiesen.

II. Seit dem späten Mittelalter werden die Termini rondellus und rota auch im Hinblick auf SATZTECHNISCHE RUNDHEIT gebraucht.

(1) Singulär in Walter Odingtons Schrift *De speculatione musicae* (um 1300), in der das Refrainlied rondellus bezeichnenderweise nicht erwähnt wird, ist der STIMMTAUSCHSATZ unter der Bezeichnung rondellus beschrieben: ein zu einem frei erfundenen Cantus komponierter (textloser, in einer Stimme oder auch in allen Stimmen textierter) Abschnitt wird so oft wiederholt, bis alle Stimmen einmal gegeneinander ausgetauscht sind, wobei der Text an seine jeweilige Melodie gebunden bleibt. Hierauf kann nach Ausweis der praktischen Denkmäler mit neuem Text ein in der Anlage gleichartiger neukomponierter oder ein musikalisch identischer Abschnitt folgen:

Habet quidem discantus species plures. Et si quod unus cantat omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus rondellus id est rotabilis vel circumductus; et hoc vel cum littera vel sine littera fit. Si vero non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctus, dicitur conductus, quasi plures cantus decori conducti...
De rondellis. Rondelli sic sunt componendi: excogitetur cantus pulchrior quam possit et disponatur secundum aliquem modorum praedictorum, cum littera vel sine, et ille cantus a singulis recitetur; cui aptentur alii cantus in duplici aut triplici procedendo per consonantias, ut dum unus ascendit, alius descendit, vel tertius ita ut non simul descendant vel ascendant, nisi forte causa maioris pulchritudinis, et a singulis singulorum cantus recitentur... (CS I, 245b u. 246bf., korr. nach Hs. Cambridge, Corpus Christi College, 410).

Die Formulierungen „... quod unus cantat omnes per ordinem recitent..." oder „... et a singulis singulorum cantus recitentur..." allein könnten auch im Sinne sukzessiven, „kanonischen" Einsetzens der Stimmen interpretiert werden. Das von Odington selbst gebotene 3st. Beispiel zeigt jedoch, daß alle Stimmen gleichzeitig beginnen; es setzt sich aus zwei gleichgebauten dreigliedrigen Abschnitten $\begin{pmatrix} b & c & a \\ c & a & b \\ a & b & c \end{pmatrix}$ zusammen, deren erster textlos ist, und in deren zweitem die Melodie a jeweils den Text *„Ave mater domini"* trägt.

Nicht nachgewiesen ist die Benennung rondellus für den in den Tripla, Quadrupla und Conductus des Notre-Dame-

Repertoires wie in der engl. Mehrstimmigkeit des 13. und 14. Jh. häufigen Stimmtausch allein in den Oberstimmen über neutralem Tenor $\left(\text{z. B. } \begin{smallmatrix} b & c \\ c & b \\ a & a \end{smallmatrix}\right)$ – es sei denn, ein singulärer rondellus-Beleg bei Petrus dictus palma ociosa wäre in diesem Sinne aufzufassen:

Compendium de discantu mensurabili (1336): Aliquotiens tamen reperitur contrarium in quibusdam motetis et rondellis, in quibus cantus planus in falsam musicam transmutatur (ed. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 514);

allem Anschein nach ist hier aber nicht ein Stimmtauschsatz über choralem cantus planus gemeint (dessen transmutatio durch musica falsa wäre ja nicht auf Stimmtausch-Partien beschränkt); vielmehr dürfte es sich um einen weiteren rondellus-Beleg im umfassenden Sinne von I. (2) handeln, und cantus planus steht hier wohl allgemein für jede Art von tenor. Ein 2st. Stimmtauschsatz wird in einer wohl von Hieronymus de Mor. stammenden Interpolation (zw. 1272 u. 1304) zur Schrift *De mensurabili musica* des Johannes de Garlandia als color beschrieben:

Color est pulcritudo soni vel obiectum auditus, per quod auditus suscipit placentiam. Et fit multis modis: aut sono ordinato, aut in florificatione soni, aut in repetitione eiusdem vocis vel diversae... Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis... (ed. Reimer *P* XV, 10f. u. 18f.).

Die Benennung des reinen Stimmtauschstückes als rondellus, als „runder", „rotierender" (rotabilis) Satz, stand in Konkurrenz zum älteren rondellus-Begriff, der seit dem 13. Jh. auf das Refrainlied, seit dem frühen 14. Jh. zusehends auf das Rondeau im engeren Sinne festgelegt war (s. oben I.). Der neue Begriff konnte sich wohl umso weniger durchsetzen, als im Laufe des 14. Jh. das kompositorische Interesse am Stimmtauschsatz rasch zurückging; er wird in keiner späteren Schrift mehr erwähnt, auch ist in keiner praktischen Quelle eine rondellus-Beischrift im Sinne Odingtons nachgewiesen. Angesichts dieses Befundes erscheint es möglich, daß es sich bei Odingtons rondellus-Begriff um eine periphere und von den Zeitgenossen bewußt ignorierte Begriffsbildung handelt.

(2) Seit dem 14. Jh. wird der ZIRKELKANON auch als „Rad" bezeichnet. In ihm beginnen die Stimmen nacheinander auf gleicher Tonhöhe oder in der Oktave mit gleicher Melodie und gleichem Text. Jede Stimme kann „quasi in infinitum" (Paulus Paulirinus, zit. anschl.) wiederholt werden: sie mündet stets wieder in ihren Anfang ein, ist also für sich „rund" und konnte somit zutreffend in Kreisanordnung aufgezeichnet werden (vgl. die beiden oben I. (2) angeführten teilweise kanonischen Refrainlieder, ferner seit der Humanistenzeit die zahlreichen kanonisch komponierten Wahlsprüche und Stammbucheintragungen in dekorativer Kreisform). Ob sich die Benennung als „Rad" (in England als round, vielleicht erstmals 1515 in der Hs. London, Brit. Mus., Add. 31922, belegt) auf diese Eigenschaft der Einzelstimme oder auf die zufolge der sukzessiven Stimmeinsätze „rotierende" Bewegung des ganzen Kanonsatzes bezieht, geht aus den Aussagen der Musiklehre nicht hervor:

Anon. Breslau (frühes 15. Jh.): Sed rotulum est, quod volvitur ad modum rote sine tenore et contratenore ut *Salve mater saluatoris*, similiter *Daz fewir* (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 336b);

Paulus Paulirinus, *Liber viginti artium* (zw. 1459 u. 1463): Rotulum est cantus mensuralis per dupplum aut triplum cantabilis sine tenore, in quo cantantes ponunt tres choros [Stimmen] secundum proporcionatam armoniam, et unusquisque procedit sua differencia, generando eciam quasi in infinitum et in se tociens quociens placuerit regenerando textu variato aut non variato, sed per aliquas pausas ac clausulas tamen permutato (ed. Reiss, ZfMw VII, 1924/25, 261).

Ein berühmtes Beispiel für den Zirkelkanon, zugleich der früheste Beleg für das dtsch. Wort radel, ist in der Hs. Wien, Nat.-Bibl., 4649 (2. Hälfte 14. Jh.), überliefert:

Martein liber Herre.
Ain radel von drein stymmen (f. 170').

Der eigentliche Kanonsatz kann auch von einer oder mehreren am Kanongeschehen nicht beteiligten Stimmen fundiert sein. Einen Tenor besitzt der 3st. Zirkelkanon in Rondeau-Form von Baude Cordier, der in der Hs. Chantilly, Musée Condé, 1047 (spätes 14. Jh.), erhalten ist (s. auch oben I. (2)); in einem einleitenden Gedicht wie auch im Cantustext wird er als rode bezeichnet:

Maistre baude cordier se nomme / Cilz qui composa ceste rode... Tout par compas suy composes en ceste rode proprement pour moy chanter plus seurement (f. 12).

Über einem 2st. nach dem Stimmtauschverfahren gestalteten pes ist der engl., insgesamt 6st. „Sommerkanon" komponiert (um 1300, Hs. London, Brit. Mus., Harl. 978); die Ausführungsweise ist vorgeschrieben:

Hanc rotam cantare possunt quatuor socii. A paucioribus autem quam a tribus uel saltem duobus non debet dici, preter eos qui dicunt pedem. Canitur autem sic: tacentibus ceteris unus inchoat cum hiis qui tenent pedem. Et cum uenerit ad primam notam post crucem [Kreuzzeichen], inchoat alius, et sic de ceteris. Singuli uero repausent ad pausaciones scriptas et non alibi spacio unius longe note (f. 11').

Daß sich die Bezeichnung rota nicht auf den Stimmtausch des pes beziehen kann, geht aus dieser Vorschrift eindeutig hervor, die von „quatuor socii... preter eos qui dicunt pedem" spricht.

Als frühester bekannter Zirkelkanon hat nach Falck der oben I. (1) genannte Gesang „*Leto leta concio*" zu gelten, der bereits in der 1870 vernichteten Hs. des *Hortus deliciarum* (um 1180) aufgezeichnet gewesen ist.

III. Bei der tanzmäßigen Aufführung von rondelli/rondeaux war KREIS-AUFSTELLUNG gebräuchlich. Es gibt allerdings keinen Anhaltspunkt dafür, daß diese altbekannte Aufstellungsweise gerade im 13. Jh. namensgebende Bedeutung für die Tanzlieder erlangt hätte. Wenn überhaupt, so scheint allenfalls nachträglich oder beiläufig bewußt geworden zu sein, daß den ursprünglich wohl auf die Form bezogenen Termini (s. oben I.) auch ein Hinweis auf die Kreis-Aufstellung entnommen werden könne. So ist gewiß auch die zweite etymologische Erklärung des Antonio da Tempo zu verstehen, in der die Ableitung vom Rundtanz („in rotunditate corrheae [= choreae] sive balli") nur als mögliche Alternative zu der grundlegenden Ableitung von der musikalisch-poetischen Form genannt wird:

Summa artis rithmici [*dictaminis*] (1332): Possunt etiam appellari rotundelli, quia plerumque [!] cantantur in rotunditate corrheae sive balli et maxime per ultramontanos (ed. Grion 135).

Zwar ist im Hinblick auf Rundtänze der Vergleich mit dem Rad (sogar die Benennung als Rad oder Kreis) nachweisbar (Belege bei Meyer-Baer 621 ff.); doch ist damit nur die Aufstellung und Bewegung angesprochen, nicht auch die dazu gesungene bzw. gespielte Musik. Ein direkter Einfluß auf die kompositorische Terminologie ist mit Sicherheit erst im 17. Jh. im engl. round, roundel zu konstatieren: hier handelt es sich um einen Tanz, bei dem die Tänzer einen Kreis bildeten, und der die unter I. und II. angeführten formalen und satztechnischen Voraussetzungen nicht erfüllt. 13 rounds dieser Art sind in Playfords *The Dancing Master* (1651) herausgegeben; in späteren Auflagen tragen einzelne rounds bes. Namen wie *Cheshire round, Shropshire round, Irish round.* Shakespeare bezieht sich auf diesen Tanz in *Midsummer Night's Dream* II, 2:

Come now a roundel and a fairy song.

Lit.: G. Raynaud, Rondeaux et autres poésies du 15e siècle (Société des anciens textes frç., T. XXIX), Paris 1889; G. Paris, La lit. frç. au moyen âge, Paris 1890; A. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France, Paris [3]1904; M. E. Langlois, Recueil d'arts de Seconde rhétorique (Collection de documents inédits sur l'histoire de France, Série I, 12), Paris 1902; P. Aubry, La musique et les musiciens d'église en Normandie au XIIIe siècle d'après le „Journal des visites pastorales" d'Odon Rigaud, Le Mercure Musical 1906; ders., Refrains et Rondeaux du XIIIe siècle, Riemann-Fs., Lpz. 1909; G. Schad, Musik u. Musikausdrücke in d. mittelengl. Lit., Diss. Gießen, Ffm. 1911; Fr. Gennrich, Musikwiss. u. romanische Philologie. Ein Beitr. z. Bewertung d. Musik als Hilfswiss. d. romanischen Philologie, Halle/S. 1918; ders., Rondeaux, Virelais u. Balladen aus d. Ende d. XII., d. XIII. u. d. ersten Drittel d. XIV. Jh. mit d. überl. Melodien, Bd. I: Texte (Gesellschaft f. romanische Lit., Bd. XLIII), Dresden 1921, Bd. II: Materialien, Lit.nachweise, Refrainverz. (ebenda, Bd. XLVII), Göttingen 1927, Bd. III: Das afrz. Rondeau u. Virelai im 12. u. 13. Jh. (Summa musicae medii aevi, Bd. X [= Fundamenta, Bd. I]), Langen 1963; ders., Dtsch. Rondeaux, Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Sprache u. Lit. LXXII, 1950; H. J. Moser, Gesch. d. dtsch. Musik von d. Anfängen bis z. Beginn d. Dreißigjährigen Krieges (= Gesch. d. dtsch. Musik, Bd. I), Stuttgart u. Bln [4]1926, 187 f.; G. Becking in H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh., Bln [2]1921, s. Reg.; H. Spanke, Das lat. Rondeau, Zs. f. neufrz. Sprache u. Lit. LIII, 1929; ders., Tanzmusik in d. Kirche d. Mittelalters, Neophilologische Mitt. XXXI, 1930; ders., Zum Thema „Mittelalterliche Tanzlieder", ebenda XXXIII, 1932; E. Rohloff, Studien z. Musiktrakt. d. Johannes de Grocheo (Media Latinitas Musica, Bd. I), Lpz. 1930, [2]1943; M. F. Bukofzer, „Sumer is icumen in". A Revision (Univ. of California Publ. in Music, Vol. II, 2), Berkeley u. Los Angeles 1944; Y. Rokseth, Danses cléricales du XIIIe siècle (Mélanges III, Etudes historiques 1945, Fasc. 106, Publ. de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg), Paris 1947; N. Pirrotta, On the Problem of „Sumer is icumen in", MD II, 1948; ders., On Text Forms from Ciconia to Dufay, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, Fs. G. Reese, New York 1966; J. Handschin, The Summer Canon and its Background, MD III, 1949, u. V, 1951; G. Reaney, Concerning the Origins of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms, MD VI, 1952; ders., The Poetic Form of Machaut's Musical Works, MD XIII, 1959; ders., Terminology and Medieval Music, Fs. H. Besseler z. 60. Geb., Lpz. 1961; ders., The Development of the Rondeau, Virelai and Ballade Forms from Adam de la Hale to Guillaume de Machaut, Fs. K. G. Fellerer z. 60. Geb., Regensburg 1962; W. Apel, Rondeaux, Virelais and Ballades in French Thirteenth Century Songs, JAMS VII, 1954; A. Ghislanzoni, Les formes littéraires et mus. ital. au commencement du XIVe siècle, Les Colloques de Wégimont II – 1955 (L'Ars Nova), Paris 1959; Fr. Ll. Harrison, Rota and Rondellus in Engl. Medieval Music, Proc. R. Mus. Assoc. LXXXVI, 1959/60; H. H. Carter, A Dict. of Middle Engl. Mus. Terms (Indiana Univ. Humanities Series, Vol. XLV), Bloomington 1961; Th. Frings u. E. Linke, Drei Rheinische Rondeaux, die ältesten in dtsch. Sprache, Beitr. z. Gesch. d. dtsch. Sprache u. Lit. LXXXV, 1963; Chanson and Madrigal 1480–1530. Studies in Comparison and Contrast, hg. von H. Haar (Isham Libr. Papers, Vol. II), Cambridge (Mass.) 1964, s. Reg.; K. Meyer-Baer, Music in Dante's Divina Commedia, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, Fs. G. Reese, New York 1966; R. Falck, Rondellus, Canon and Related Types before 1300, JAMS XXV, 1972.

Fritz Reckow, Freiburg i. Br. 1972

Salonmusik

Kompositum aus Salon, Empfangs- oder Gesellschaftszimmer sowie — im übertragenen Sinne — die in diesem Raum abgehaltene Geselligkeit, und Musik. Salonmusik bezeichnet einerseits eine mus. Praxis, die an einen Salon genannten Raum und einen spezifischen geselligen Kontext gebunden ist (‚Musik im Salon'), andererseits — im Sinne der Bezeichnung Salonstück — die kompositorisch für diesen Rahmen bestimmten Werke (‚Musik für den Salon').

Bei dem erstmals 1836 belegten Kompositum Salonmusik handelt es sich um eine Übertragung aus dem Franz.; der Ausdruck musique de salon wird — wenngleich Musik seit dem 17. Jh. in Salons des franz. Adels eine Rolle spielt — nach bisherigen Erkenntnissen erst vor dem Hintergrund eines bestimmten historisch-gesellschaftlichen Kontextes, der in den Jahren der Julimonarchie regen Pariser Salonkultur, zum Begriff erhoben (vgl. etwa Le Pianiste I, 1833/34, 117 a, u. II, 1834/35, 142 a), zeitlich kaum eher als sein dtsch. Äquivalent, das in der Folge einen weit größeren musikpublizistischen Stellenwert und reicheren Bedeutungsgehalt besitzt. Diese begriffsgeschichtliche Tradition mag der Grund sein, weshalb das *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Bd. IV (Turin 1984, 211) Salonmusik als „termine tedesco (= musica da salotto)" einführt.

Neben dem Kompositum Salonmusik sind in der dtsch. Musikliteratur etwa fünfzig mit dem Wort Salon gebildete und auf Musik bezogene Neologismen nachzuweisen, sowohl — und ganz überwiegend — in substantivischer Form (Salonmanier, Salonproduktion, Salonrichtung, Salonschund, Salonstil, Salonton usw.) als auch adverbialer Natur (salonhaft, salonmäßig); zudem hat sich die Musikpublizistik zahlreicher Sprachwendungen bedient, in denen das Wort Salon allein vorkommt (so heißt es in einer Rezension [AmZ XLIII, 1841, 1097], in den besprochenen Klavierstücken sei „meist für Bravour und Salon gesorgt"). *Die vorliegende Begriffsmonographie nimmt das gesamte Wortfeld, nicht nur den Ausdruck Salonmusik im engen und eigentlichen Sinne in den Blick.*

I. Vor der Mitte des 19. Jh. dient der Begriff Salonmusik vor allem der Kennzeichnung virtuoser Kompositionen.

(1) Die mus. Publizistik versteht Salonmusik im allgemeinen als Sammelbezeichnung für sämtliche von Virtuosen gepflegte modische Genres.

(2) Eine in den Rezensionsspalten der Musikzeitschriften auszumachende deutliche Distanz gegenüber den virtuosen Tonstücken gibt dem Begriff Salonmusik von Beginn an eine pejorative Akzentuierung. (a) Für R. Schumann bezeichnet er Kompositionen von zweifelhafter ästhetischer Qualität (Werke Fr. Chopins und St. Hellers gelten als Ausnahmen, die die Regel bestätigen). (b) In ihm manifestiert sich zudem eine für die dtsch. Musikpublizistik charakteristische Aversion gegen das gesellschaftliche Milieu der vornehmen (Pariser) Salons, in dem jene Werke fungieren.

II. Erweiterten Bezeichnungsgehalt erhält der Begriff Salonmusik noch vor der Mitte des 19. Jh. durch Übertragung auf von den virtuosen Genres beeinflusste, jedoch spieltechnisch einfachere Stücke für „Familienvirtuosen".

(1) Aus der (insbesondere von Schumann vorgebrachten) Kritik an den kompositorischen Unzulänglichkeiten jenes Dilettanten gemäßen Repertoires resultiert eine Steigerung der abschätzigen Bedeutung des Ausdrucks Salonmusik.

(2) In den durch die revolutionären Ereignisse von 1848 hervorgerufenen Debatten um die „Stellung der Tonkunst in der Gegenwart" (Fr. Brendel) fungiert Salonmusik als Negativkategorie.

(3) Bei J. Chr. Lobe (1855) dagegen findet sich ein seltener Versuch einer positiven Umwertung des Begriffs.

III. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. wird die Repertoire- bzw. Gattungsbezeichnung Salonmusik im Kern durch

(1) eine klavierbezogene Verwendung und

(2) die Subsumtion von unterschiedlichsten Genres charakterisiert.

(3) Der Begriff benennt in erster Linie ein durch bestimmte kompositorische Maßnahmen auf Effekte abzielendes, doch Dilettanten gemässes Repertoire,

(4) das im Rahmen bürgerlicher Salongeselligkeiten einem Unterhaltungszweck dient.

IV. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. bleibt der negative Beiklang des Salonmusikbegriffs musikpublizistisch typisch.

(1) Dies zeigt sich in Konnotationen wie (a) modern, (b) sentimental, süsslich oder (c) sinnlich, die mit dem Begriff Salonmusik in Verbindung stehen. (d) Die negative Akzentuierung wird vollends deutlich, wo sich Ablehnung in Wortneuschöpfungen manifestiert (Salonquark, Salonschund etc.).

(2) Dem pejorativen Salonmusikbegriff wird Hausmusik als antithetische Kategorie gegenübergestellt.

(3) Aufgrund seines abfälligen Beiklangs erweist sich der Ausdruck Salonmusik manchem Autor als we-

NIG GEEIGNET ZUR ETIKETTIERUNG DER BESSEREN KOMPOSITORISCHEN LEISTUNGEN in jenem Genre.

V. In der Zs. *Der Musiksalon* (1909—1914) wird Salonmusik als ELITÄRE MUSIKALISCHE PRAXIS mit Kunstanspruch propagiert.

VI. Der Begriff Salonmusik bezieht sich seit dem I. Weltkrieg kaum mehr auf eine aktuelle häusliche Musizierpraxis oder kompositorische Produktion, sondern benennt ein PHÄNOMEN DER VERGANGENHEIT.

Anhang (Salonorchester)

I. Der Begriff Salonmusik dient mit seinem Aufkommen zunächst der KENNZEICHNUNG VIRTUOSER KOMPOSITONEN — überwiegend solcher für Klavier — und verweist auf eine diesem Repertoire entsprechende Musikausübung in vornehmen Privatzirkeln sowie öffentlichen Konzertsälen. Paris ist in den Jahren der Julimonarchie 1830—1848 als der „momentane oder permanente Hauptsitz aller virtuosischen Notabilitäten" (J. Fels, *Pariser Musikzustände*, NZfM, Bd. 19, 1843, 150 b) Zentrum und Ausgangsort dieser Salonmusikpraxis (vgl. unten, Exkurs). Der Repertoirebezeichnung Salonmusik (den ‚Salonstücken') werden bis Mitte des 19. Jh. vorwiegend Werke subsumiert, die von Virtuosen geschrieben und kompositorisch in einer Weise gestaltet sind, die jenen bei Gelegenheit eigener Auftritte gestattet, spielerische Bravour und technisches Können zu demonstrieren:

G. Heuser, *Das moderne Pianoforte* (NZfM, Bd. 17, 1842): Das Pianoforte hat heut zu Tage so viel Componisten als Virtuosen und so viel Virtuosen als Componisten, wenn man mit beiden Titeln nicht zu sehr Anforderungen verbindet. Jeder Musiker, der auf die praktische Behandlung dieses Instruments einen Haupttheil seiner Zeit verwandte, pflegt ihm auch seine schöpferische Thätigkeit zu widmen, und diejenigen, welche die lorbeerreiche Bahn des Bravourspielers betreten haben, versäumen am wenigsten, ihre Kunstfertigkeit und Eleganz in Concert- und Salonstücken an den Tag zu legen (209 a).

Erste Kompositionen, die sich vom Titel her ausdrücklich der Salonmusik zurechnen, werden von dtsch. Musikverlagen in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre veröffentlicht:

L. Edler von Meyer, *Salon. Sechs Walzer* (Wien: Diabelli) (nach NZfM, Bd. 4, 1836, 69 a);
Th. Döhler, *Amusement de Salon, ou Fantaisie brillante sur l'Air favori: Das Alphorn, de Proch p. Pfte* op. 18 (Wien: Diabelli) u. *Morceaux brillans de Salon sur des Thèmes favoris p. Pfte* op. 29 (Mainz: Schott) (nach Fr. Hofmeister, *Mus.-literarischer Monatsber. neuer Musikalien*, Lpz. 1836, H. 10, 103, u. 1839, H. 10/11, 135);
H. Herz, *3 Morceaux de salon p. Pfte* op. 91 (Mainz: Schott) (nach op. cit., 1837, H. 3/4, 39);
J. Rosenhain, *Morceau de Salon. Romance p. Pfte* op. 15 (Lpz.: Breitkopf & Härtel) (nach op. cit., 1839, H. 1, 6); in einer anon. Rezension des letztgenannten Stückes heißt es (AmZ XLI, 1839): Herr Rosenhain hat als Klaviervirtuos und als Komponist für den Salon in Paris, wie früher in London, nach öffentlichen Berichten beider Länder, bedeutendes Aufsehen erregt... Das Salonstück ist in grösserer Bravour so angenehm und mit so viel Geschmack der hauptsächlich geltenden Art verfasst, daß es ein ganz echtes Salonstück zu nennen... ist (705 f.).

Bedeutungsgehalt gewinnt das Begriffsfeld Salonmusik vor der Mitte des 19. Jh. in erster Linie in den Rezensionsspalten der Musikzeitschriften. Überwiegend werden dabei nicht Werke mit einschlägigem Titel (wie die genannten) unter die kritische Lupe genommen; das Kompositum Salonmusik ist erstmals in einer Rezension R. Schumanns belegt (NZfM, Bd. 5, 1836), welche sich der *Gr. Phantasie über ein Thema von Halevy* op. 42 von A. Mereaux widmet (über die in diesem Zusammenhang erfolgende Einteilung der Pariser Komponisten von „Salonmusik" in eine „Parteien"-Hierarchie vgl. unten, I. (2)(a)):

Zwischen die Parteien Herz und Chopin in Paris hat sich die einer romantisirenden Salonmusik eingeschlichen, in der sich auch Hr. Amadeus Mereaux, und mit Glück ergeht. Sie trägt ihren Paß zu deutlich an der Stirn, als daß man über sie im Unklaren sein könne: er heißt: „von Allem etwas wo möglich." Indeß ist Hr. Mereaux nicht ohne eigenes Talent... In seiner „großen" Phantasie findet man zwar nicht mehr als eine Einleitung, die nicht viel taugt, dann aber ordentliche sehr brillante Variationen... Hier und da versucht er sich auch gelehrter, nie aber länger, um nicht noch dem Gähnen des Zuhörers zuvorzukommen (115); zur Interpretation des Belegs vgl. auch Fellinger 1967, 133 f.

Zwar begegnet das Kompositum Salonmusik selbst in der Musikpublizistik zu dieser Zeit nur selten, doch läßt sich, auch zuvor schon, eine Anzahl weiterer mit dem Wort Salon gebildeter mus. Begriffe ausmachen (so etwa in der seit 1834 erscheinenden NZfM). Der erste Autor mit einer entsprechenden Bezeichnungspraxis scheint L. Rellstab zu sein. Dabei ist bemerkenswert, daß die frühesten Belege in der von ihm hg. Zs. *Iris im Gebiete d. Tonkunst* ausdrücklich darauf abheben, daß es sich um etwas musikgeschichtlich Neues handelt, was hier Benennung findet; so bemerkt Rellstab bezüglich einer Kompos. F. Hüntens, sie sei „im neuern beliebten Salonstil" geschrieben (I, 1830, Nr. 12, s. p.), und bescheinigt an anderer Stelle dem in Paris lebenden Klaviervirtuosen J. P. Pixis, er kenne „namentlich den neuern Salon-Geschmack" genau und verstehe „für denselben zu arbeiten" (II, 1831, 102).

*

Exkurs: Paris ist während der Julimonarchie kultureller Mittelpunkt Europas und gilt als „das gelobte Land des Virtuosenthumes" (AmZ XLIX, 1847, 58). In größeren dtsch. (Musik-)Zeitschriften und zahlreichen Reiseberichten — etwa des oben genannten L. Rellstab — finden die Auftritte der Virtuosen in den privaten Salons von Adel und wohlhabender Bourgeoisie sowie in den ebenfalls als Salon bezeichneten öffentlichen Konzerträumlichkeiten einiger Klavierfabrikanten (Salons Érard, Salons Pape, Salons Pleyel) ein lebhaftes publizistisches Echo:

L. Rellstab, *Paris im Frühjahr 1843. Briefe, Ber. u. Schilderungen* (Lpz. 1844): Den Abend gab der mehrerwähnte, kleine [zwölfjährige] Virtuos Viltzsch sein Concert in den Erard'schen Salons. Ich war schon lange begierig gewesen, denselben kennen zu lernen, und hoffte, da Liszt, Thalberg und alle berühmten Claviervirtuosen ihre Concerte in diesem geben, auf ein glänzendes Lokal. Doch ich hatte mich vollständig getäuscht... Dagegen war die Versammlung, das muß man zugeben, eine äußerst glänzende... Auch im Uebrigen mußte man das Concert zu den besseren rechnen, da sich außer Viltzsch, der sein erstaunenswürdiges Spiel auch hier mit derselben leichten Anmuth entwickelte wie in Privatsalons, und namentlich Thalberg's Phantasie über Themata aus Don Juan mit reizvollster Grazie vortrug, auch viele andere Künstler von Ruf und Talent hören ließen (II, 248 f.).

Es ist davon auszugehen, daß die Konstituierung eines Ensembles mit dem Wort Salon gebildeter mus. Begriffe — an der Schumann in seinen Rezensionen virtuoser Kompositionen für die NZfM maßgeblich Anteil hat — in unmittelbarem Zusammenhang mit dergleichen Beschreibungen des Musiklebens der Pariser Salons steht; es ist wohl kein Zufall, daß gerade in der NZfM verhältnismäßig viele Korrespondentenartikel aus Paris erschienen sind.
Der (soweit nachweisbar) erste und einzige Bericht aus Paris während dieser Jahre, in dem das Kompositum „Salon-Musik" (sogar überschriftlich) Verwendung findet, ist im Jg. 1844 der AmZ veröffentlicht. Der Autor dürfte dabei keinen Transfer eines Terminus aus dem Franz. vorgenommen, sondern sich einer Ausdrucksweise bedient haben, die — einschließlich der mitschwingenden abschätzigen Konnotationen (vgl. unten, I. (2)) —in der dtsch. Musikpublizistik zu diesem Zeitpunkt bereits eingebürgert ist. Salonmusik dient auch hier (vgl. dazu im weiteren unten, I. (1)) als Sammelbezeichnung von Werken, die den Virtuosen Mittel bieten, sich zur Geltung zu bringen:

F. Bamberg, *Mus. Zustände in Paris. (Beschluss.) Die Salon-Musik* (AmZ XLVI, 1844): Salon-Musik haben wir überhaupt erst seit kurzer Zeit... Es ist eine Consequenz des Frivolen [laut Bamberg eine „Ingredienz des französischen Geistes"]..., dass... das Executantenwesen sich endlich über die Gebühr, namentlich im Salon, geltend machte. Dieses Geltendmachen musste ein Mittel haben, zu welchem man die Musik herabsetzte. Die Salon-Musik ist also das Mittel, sich im Salon geltend zu machen, nachdem die Auszeichnung durch weisse Westen, Glacéhandschuhe u.s.w. zu gewöhnlich geworden war... Gesetzt, die in den sogenannten Salonstücken niedergelegten Empfindungen wären vom Hause aus gesunde und wahre, gesetzt auch, sie gestalten sich zu natürlich schönen Formen aus...: ihr Verhältnis zur Kunst wäre bei deren jetzigen Standpuncte ein untergeordnetes (449 f.).

*

(1) Aus verstreuten, vor allem in Rezensionen gemachten Angaben läßt sich die Tendenz herauslesen, Salonmusik im Sinne einer SAMMELBEZEICHNUNG FÜR SÄMTLICHE VON VIRTUOSEN GEPFLEGTE MODISCHE GENRES (Caprice, Romanze, Notturno, Walzer usw.) zu verstehen. Dies läßt sich im Falle von Etude (→ *Étude* II. (2)(d)) bzw. Fantasie betitelten Stücken belegen.
Die Bezeichnung Etude — „modisch" in den frühen 1840er Jahren (NZfM, Bd. 13, 1840, 15 b) — verweist vielfach auf Kompositionen im „allerneuesten, salonmässigsten" Stil, der „von einer bedeutenden Virtuosität" zeugt (Caecilia XXIV, 1845, 47); es werden darunter kaum noch bloße Übungsstücke, die spieltechnischer Ausbildung dienen, sondern vor allem Werke verstanden, die „für die Salons berechnet" sind (ibid. XXI, 1841, 46) und es in mus. Hinsicht darauf anlegen, die spielerische Bravour des ausführenden Virtuosen zur Entfaltung kommen zu lassen:

anon. Rezension von J. Rosenhain, *12 Etudes caractéristiques* op. 17 (AmZ XLI, 1839): Die Etuden selbst, wie das seit geraumer Zeit fast erfordert, sind gleichfalls unter die Salonstücke, wenigstens grösstentheils zu zählen... (706);
G. Heuser, *Das moderne Pianoforte* (NZfM, Bd. 17, 1842): Die consequente Durchführung eines Motivs, das meistens einer technischen Schwierigkeit zu Liebe gewählt wird, macht sie [die Etude] als Fingerübung wichtig. Dies war früher ihr einziger Zweck, wie schon der Name sagt, und so überschritt sie selten die einsame Studierstube des angehenden Spielers. Jetzt dagegen macht sie eine brillante, öffentliche Carriere; sie zeigt sich in Salons und Concerten und buhlt in prächtigem Modeanzuge um die Gunst des Publicums. Die Virtuosen sehnten sich nach einer Gattung von Pianofortecompositionen, in der sie Gelegenheit fänden, ihre mühsam erreichte Bravour ungeschmälert an das Licht des Tages oder vielmehr der Kerzen zu bringen (211 b);
H. Schellenberg, Rezension von St. Heller, *Morceaux de Salon. Etudes melodiques* op. 16 (AmZ LXIV, 1844): Die in Rede stehenden Tonstücke dieses Namens sind für den Salon geschrieben, der Ausdruck Etude könnte auch mit einem andern vertauscht werden, oder eben so gut ganz wegfallen, da sie der Titel ebenfalls Morceaux de Salon nennt (56).

Die Fantasie, die zumeist zeitgenössischen Erfolgsopern entstammende Themen variativ verarbeitet, wird in terminologischer Hinsicht im allgemeinen ebenfalls der Salonmusik zugerechnet:

J. D. Anton, Rezension von Ch. Ph. Lafont, *Minuit, grande Fantasie für Violine u. Klavier* (Der Gesellschafter II, 1838): Jetzt verdunkelt die romantische, oder lyrische Oper die Originalthemen der Claviercomponisten, die,

um nicht im Froste des Publicums zu erstarren, als Planeten um die Opernsonne kreisen und sich in die Region des Phantastischen hinein phantasiren mussten. So entstand die *Salonsmusik* [sic], die man im eleganten Cirkel auf dem Präsentirteller: „Fortepiano" in Form eingemachter Opernfrüchte herumreicht (Nr. 51, s. p.);
R. Schumann, Rezension von S. Thalberg, *Phantasie über Thema's aus Rossinis ‚Moses'* op. 33 (NZfM, Bd. 10, 1839): Die Phantasie ist in einer glücklichen Saloninspiration geschrieben, und gibt dem Virtuosen alle Mittel und Waffen in die Hand, sich sein Publikum zu erobern. ... in dieser besseren Art der Salonmusik mag denn auch Thalberg als Matador betrachtet werden (198 a).

Freilich stimmen die aus der Zeit vor der Mitte des 19. Jh. vorliegenden Belege in dieser begrifflichen Zuordnung nicht durchgängig überein. So bildet Salonmusik in einer Rezension (NZfM, Bd. 21, 1844, signiert „-s"), die ausdrücklich „ein Classificiren" der „Pianofortemusik" vornimmt, keine übergeordnete Kategorie; vielmehr werden die „Morceaux de Salon" einer eigenen „Gattung" zugerechnet, deren Vertreter — Anspielung auf die mus. Uniformität der Neuerscheinungen — eine „auffallende Familienähnlichkeit bis zum Verwechseln" hätten. Nicht zu dieser „Gattung" gehört in jenem Klassifikationsschema namentlich die Fantasie:

Es ist übrigens ein altes Geschlecht: ursprünglich Quodlibet geheißen, nahm die emporgekommene Familie den Namen Potpourri, und neuerdings, zu den höchsten Ehren gelangt, den Edelnamen „F a n t a i s i e" an. — Ferner ist da ein Geschlecht, so zahlreich wie Sand am Meer, und in so viele Aeste und Aestchen verzweigt und verschlungen, wie eine Reichsbürgerfamilie. Sämmtliche Glieder derselben haben eine auffallende Familienähnlichkeit bis zum Verwechseln und sind höchst gemüthliche Naturen, gleich sanft, gleich schwärmerisch und gleich langweilig. Es ist die Gattung der *Romances, Elegies, Pièces lyriques, Notturnos, Morceaux de Salon* u. a. — sämmtlich Abkömmlinge und Seitenverwandte der „Lieder ohne Worte" (81 a).

(2) Die in den Rezensionsspalten dtsch. Musikzeitschriften formulierte deutliche Distanz gegenüber den aus der Hand von Virtuosen stammenden Werken, die häufig kritischen Beurteilungen, geben dem Wortfeld Salonmusik von Beginn an eine PEJORATIVE AKZENTUIERUNG.

(a) Bereits die ersten terminologisch einschlägigen Belege bei L. Rellstab dokumentieren eine stark ablehnende Haltung gegenüber „jener frivolen Salonmode, die nur für die Finger der Klavieristen schreibt"; solche Musik sei „ein leeres Klingen und Schallen", „bloßes geistloses Anhäufen moderner Passagen" (Iris im Gebiete d. Tonkunst II, 1831, 46 f. u. 102). Laut Schumann indiziert das im Werktitel verwendete Wort Salon, daß es sich um KOMPOSITIONEN VON ZWEIFELHAFTER ÄSTHETISCHER QUALITÄT handele:

Rezension von J. Dessauer, *Le Salon. Suite de morceaux pour Chant, Piano et Violon* op. 30 (NZfM, Bd. 15, 1841): Was wir gegen die musikalische Richtung im Ganzen, die der Componist auch in seinen Claviercompositionen zu verfolgen scheint, etwa einzuwenden hätten, müssen wir, wo er selbst durch die Wahl des Titels schon auf Anerkenntniß höheren Kunstwerthes Verzicht leistet, unberührt lassen. Er wollte für den Salon schreiben, er besitzt die Fähigkeit dazu; eine strengere Kritik wäre da philisterhaft (126 b).

Auch die „gute Salon- und Gelegenheitsmusik" ist für Schumanns Begriffe nichts als „leichte Waare" (NZfM, Bd. 8, 1838, 23 b).

*

Exkurs: Schumanns Beurteilung Thalbergs mag in diesem Zusammenhang seine Einschätzung virtuoser Salonmusik verdeutlichen: Mit einer gewissen Anerkennung spricht er von der „galanten Salonmanier" bzw. „Salongrazie" Thalbergs (NZfM, Bd. 18, 1843, 31 a u. 209 a) — „Matador" der „besseren Art der Salonmusik" nennt er ihn auch (vgl. oben, I. (1)) —, einen „ehrenvollen Platz" unter den Komponisten aber spricht er Thalberg ab, weil er nicht über „alles Conventionelle und Modische erhaben" sei (NZfM, Bd. 1, 1834, 6 a), sondern nur mit „Hand- und Fingerwerk", mit „glänzenden Mitteln" über „oft schwächliche Gedanken" zu täuschen wisse (NZfM, Bd. 6, 1837, 208 b). Ins Allgemeine gewendet unterstreicht H. Hirschbach in seinem Art. *Componist u. Virtuose* (NZfM, Bd. 18, 1843), in der Gegenwart sei „eine weite Kluft zwischen der eigentlichen Virtuosität und der Musik als inhaltsvoller Kunst eingetreten" (119 a).

*

Die negative Akzentuierung, die der Ausdruck Virtuose zu dieser Zeit angenommen hat (→ *Virtuose* III. (3)), färbt auf die Beurteilung der Stücke, die von so charakterisierten Musikern produziert werden, ab und verstärkt den abschätzigen Bedeutungsgehalt des Begriffes Salonmusik, der — wie Schumann es 1843 pointiert ausdrückt — eine „Gattung" bezeichnet, „die immer einen künstlerischen Verdacht erregt".
Vereinzelt allerdings macht Schumann Stücke aus, die einen für seine Begriffe geistreichen Ton anschlagen, und nennt mit Fr. Chopin und St. Heller die Namen zweier positiv zu beurteilender Ausnahmeerscheinungen unter den für den Salon komponierenden Virtuosen; der abwertende Charakter des Begriffs Salonmusik wird dadurch im Grundsatz nicht revidiert:

Rezension von Fr. Chopin u. A. Franchomme, *gr. Duo concertant sur des thèmes de „Robert le diable" p. Pfte et Vcllo* (NZfM, Bd. 4, 1836): ... was Chopin berührt, nimmt Gestalt und Geist an und auch in diesem kleinern Salonstyl drückt er sich mit einer Grazie und Vornehmheit aus, gegen die aller Anstand anderer brillant schreibender Komponisten sammt ihrer ganzen Feinheit in der Luft zerfährt (191 a);

Rezension von St. Heller, *Phantasie* u. *Boleros über Themen aus d. ‚Jüdin' von Halevy* op. 31 u. 32 (NZfM, Bd. 19, 1843): Dies ist auch Salonmusik, aber wie sieht hier überall der feine Musiker heraus, wie pikant und eigenthümlich alles. Oft schon haben wir unser Bedauern ausgesprochen, wenn wir wirklich schöpferische Talente in secondairen Compositionsweisen sich ergehen sahen; anderntheils kann es aber auch Nutzen bringen, wenn geistreiche Künstler, wie St. Heller, manchmal den Salon bedenken, wohin sonst kein Strahl guter Musik so leicht dringen würde... Wir wissen kaum einen andern Componisten, der es ihm darin gleich thäte, der sich in einer Gattung, die immer einen künstlerischen Verdacht erregt, so wenig von seiner Würde zu vergeben wüßte (90 b); zum Ausdruck „secondaire Art der Composition" vgl. auch NZfM, Bd. 5, 1836, 115 a u. 116 b.

(b) Die in der Repertoirebezeichnung Salonmusik mitschwingenden abschätzigen Konnotationen stammen noch aus anderer Quelle: einer ausgesprochenen AVERSION GEGEN DAS GESELLSCHAFTLICHE MILIEU, in dem die Virtuosen verkehren und für das sie komponieren:

L. Rellstab, Rezension von H. Herz, *Variations pour Pfte. sur une cavatine de la Cenerentola* op. 60 (Iris im Gebiete d. Tonkunst II, 1831): Daß Herr Herz kein Herz, sondern nur Finger hat, ist eine Thesis, die ich, falls ich eine musikalische Disputation zu halten geneigt wäre, ohne sonderliche Mühe vertheidigen wollte. Allein Herr Herz thut sehr wohl daran, kein Herz zu haben, denn die Orte, wo er und seine Kompositionen sich aufhalten, die Salons, würden gar nicht wissen, was sie mit diesem nutzlosen Dinge, das die Hofdamen nicht einmal in der Schnürbrust brauchen können, auf dem Klavier oder im Notenheft sollten (54).

Der wahre Künstler, so Schumanns Ansicht, würde sich „aus der weichlichen Salonluft in das freie kräftige Element hinaussehnen" (NZfM, Bd. 7, 1837, 47 b), denn die echte „Heimath der Kunst" sei „in den Salons der Großen und Reichen nicht zu finden" (NZfM, Bd. 10, 1839, 197 b). Und in einer Sammelrezension (NZfM, Bd. 5, 1836) über einige neu erschienene Klaviervariationen nimmt Schumann direkten Bezug auf das mit jeder Nummer wechselnde Motto im Kopf der Zs., in diesem Fall ein Heine-Vierzeiler, eine in Verse gebrachte Kritik an der vornehmen (Pariser) Gesellschaft („Schwarze Röcke, seidne Strümpfe, / Weiße, höfliche Manschetten, / Sanfte Reden, Embrassiren — / Ach! wenn sie nur Herzen hätten! —"):

Die beste Rezension über die meisten obiger Variationen las der Leser so eben im Motto. Sie gehören sämmtlich dem Salon oder dem Concertsaal an und halten sich... von aller poetischen Sphäre weit entfernt (79 a).

Eine anon. Rezension in der NZfM (Bd. 35, 1851) aus der unmittelbaren Nach-Schumann-Ära verleiht ebenfalls der Vorstellung Ausdruck, der vornehme Salon würde echte, tief empfundene Kunst unmöglich hervorbringen können. Unter der Rubrik *Unterhaltungsmusik, Modeartikel* heißt es über einige Kompositionen A. de Kontskis mit Titeln wie *Murmure de la Source (Quellenrieseln). Impression de voyage pour le Piano* op. 83:

Es sind Paradepferde für den Salon... Möchten doch unsere Virtuosen, statt am reichgezierten Sessel am Piano sitzend, lieber zu dem einsamen Quell des Waldes flüchten; hier würden sie, gestärkt durch die frische Luft, anders empfinden lernen als im parfümierten Salon (134 b).

Freilich kursiert auch ein Gegenbild zu jenem negativ verstandenen Salon: Schumann imaginiert ihn sich aus Anlaß der bereits erwähnten Besprechung eines Duos von Chopin und Franchomme als einen Kreis gebildeter Menschen, der dem künstlerisch ambitionierten Musiker Achtung zolle, nicht bloß Unterhaltungsmusik verlange:

Rezension von Chopin u. Franchomme (loc. cit.): Ein Stück für einen Salon, wo hinter gräflichen Schultern hin und wieder der Kopf eines berühmten Künstlers hervortaucht, also nicht für Theekränze, wo zur Konversation aufgespielt wird, sondern für gebildetste Cirkel, die dem Künstler die Achtung bezeigen, die sein Stand verdient (191 a).

II. Eine wesentliche Ausweitung seines Bezeichnungsgehaltes erfährt der Begriff Salonmusik vor der Mitte des 19. Jh. durch seine ÜBERTRAGUNG AUF VON DEN VIRTUOSEN GENRES BEEINFLUSSTE, JEDOCH SPIELTECHNISCH EINFACHERE STÜCKE für ein breites Zielpublikum; auf die gebrauchswertige Orientierung und leichte Rezipierbarkeit solcher Stücke, wie sie auf dem dtsch. Musikalienmarkt zunehmend angeboten werden, hebt die Definition eines anon. Rezensenten ab (AmZ XLIX, 1847):

Salonstücke sind solche, wobei man reden, spielen und Thee trinken kann. Die ausländischen Opernmelodien und das Figurengerassel dazwischen schlagen soweit durch alle Conversation durch, dass man zuletzt ohne die geringste Compromittirungsgefahr in die gehörige und gebräuchliche Kunstbewunderung und ästhetische Entzückung ausbrechen kann (834).

Um einen im musikinteressierten Bürgertum wachsenden Bedarf nach ‚Pièçen' zu befriedigen, die „auf die Fassungskraft und Hände eines angehenden Familienvirtuosen berechnet" sind (NZfM, Bd. 10, 1839, 46 a) und „das Lisztthum ins Kinderleichte" übersetzen (NZfM, Bd. 20, 1844, 114 b), offerieren einzelne dtsch. Musikverlage seit Mitte der 1830er Jahre aus einer Folge von Einzelheften bestehende, mit dem Wort Salon im Titel versehene Sammlungen „leichter, brillanter und zum Vortrag geeigneter Stücke" (wie es im Untertitel zu *Les Debuts du Pianiste au Salon* heißt). Die Stücke selbst stammen überwiegend nicht von bekannten Virtuosen, sondern von kleineren, in Deutschland ansässigen kompositorischen Kräften:

Le Pianiste au Salon, ou Collection de nouvelles compos. brillantes et agréables pour le Pfte (Mainz: Schott[1835 ff.]); in einer Rezension (Caecilia XVII, 1835, signiert „Dr. Aab.") von H. 14/15 dieser Reihe heißt es: ... berechnet für Clavierspieler von noch nicht ausserordentlicher Fingerfertigkeit, und doch, dem Titel entsprechend, brillant und anmuthig. Sie werden ihren Zweck, neben nützlicher Uebung zugleich auch angenehme Unterhaltung zu gewähren, nicht verfehlen (204);
Le Salon. Collection de morceaux agréables d'une difficulté moyenne pour le Piano, composés par les artistes les plus célèbres (Mainz: Schott 1837 f.);
Nouveautés du jour pour le Salon musicale. Mus. Tags-Neuigkeiten (Wien: Diabelli 1841 ff.);
Tanz-Salon (Chemnitz: Häcker 1843 f.);
Fleurs de Salon (Mainz: Schott[1844]);
Les Débuts du Pianiste au Salon. Slg. leichter, brillanter u. zum Vortrag geeigneter Stücke (Bln: Challier [1844 ff.]);
Der Salon-Pianist. Slg. moderner Stücke (Chemnitz: Häcker 1844 ff.);
Le Salon. Choix de Compos. brillantes dans le Genre moderne (Bln: Challier 1845 ff.).

Auf den Umschlägen dtsch. Notenpublikationen, Reihen wie Einzelheften, taucht das Wort Salon vor der Mitte des 19. Jh. eher selten auf. Weit gängiger ist die Gepflogenheit poetisierender, franz. Titel (zur Bedeutung des Franz. vgl. nachstehenden Exkurs), was den Zeitgenossen ein untrügliches Zeichen ist, daß es sich um Musik für den Salon handele:

[signiert „1716"], *Für Pianoforte* (NZfM, Bd. 26, 1847): Es gehört jetzt nothwendig zu den Eigenschaften eines Componisten von gutem Ton, seine Werke und Werklein mit irgend einer besonderen Bezeichnung versehen — je seltner oder je auffallender, desto erfolgreicher die Wirkung! — in die weite, oder richtiger gesagt: in die vornehme Welt zu schicken. Eine solche extraordinäre Bezeichnung eines an und für sich oft sehr ordinären Musikstücks ist nichts anders, als der musikalische Frack, der ihm Thor und Thür und Flügelklappen aller kunstsinnigen Salons öffnet (9 a).

*

Exkurs: Im Zuge des mit der Industrialisierung Deutschland erfassenden wirtschaftlichen Aufschwungs ist in bürgerlichen Kreisen das Bestreben zu beobachten, dem eigenen Lebensstil einen vornehmeren Zuschnitt zu geben; dabei orientiert man sich stark an franz. Leitbildern. Das zeigt sich etwa daran, daß es zum guten Ton gehört, die franz. Sprache zu beherrschen (ein Faktum, auf das Komponisten und Musikverlage mit entsprechenden Musiktiteln reagieren; vgl. oben). Einzelne Wörter aus dem Franz. bürgern sich auch umgangssprachlich ein, das Wort Salon aufgrund der Tatsache, daß man — aus Bewunderung für das Pariser Gesellschaftsleben — einen solchen ebenfalls einzurichten bestrebt ist. In seinem Reisebericht *Paris u. seine Salons* (Oldenburg 1844—45) beklagt F. von Gall „die unglückliche Imitationssucht namentlich der höhern Zirkel kleinerer deutscher Städte, die vorzüglich in allen gesellschaftlichen Beziehungen den pariser Sitten und Gebräuchen nachzukommen strebt, und sich doch so häufig durch Mißverstehen geradezu von ihnen entfernt" (II, 109). Ähnlich lautet es in E. Koloffs *Charakter-Gemälde aus Paris* (Phönix. Frühlings-Zeitung für Deutschland I, 1835): „Unser deutsch-bürgerlicher und adliger Luxus ist im Vergleich mit dem Pariser... kleinlich, schwerfällig und alltäglich" (539). Gemessen am authentischen Pariser Salon erscheint, was in Deutschland unter der entsprechenden Bezeichnung Verbreitung findet, reichlich banal:

A. Stifter, *Wiener Salonscenen*, in: *Wien u. d. Wiener in Bildern aus d. Leben* (Pest 1844): Auch ganz unbedeutende Gesellschaften, wo... das Clavier gemartert wird, überhaupt, wo ein Sopha steht, auf dem eine Hausfrau sitzt, die Thee anbieten und um das Befinden fragen kann — Alles das heißt man schon einen Salon... (440 f.).

Die Tatsache, daß der Salon in Deutschland Eingang findet, wertet W. H. Riehl als Symptom einer durch fremdkulturelle Einflüsse bedingten gesellschaftlichen Krise, die das seinem Ideale nach bieder-patriarchalische Familienleben des Bürgertums zu zerstören drohe:

Die Familie ([Stuttgart u. Augsburg 1855], Stuttgart [2]1861): Der Salon ist, wie schon sein Name besagt, ein dem deutschen Hause aufgepropftes fremdes Gewächs. Es... beweist, wie tief sich französische Anschauungen in unsere häuslichen Sitten eingefressen (219).

Daß „der Parfum des Salons in das bescheidene bürgerliche Haus hinübergetragen" werde, sei, wie Riehl an anderer Stelle ausführt, dem „faulen Zweig der modernen Musik" (den „formlosen ‚Etuden', ‚Capriccios', ‚Phantasien', und wie sie sonst heißen mögen") zuzuschreiben (*Das Volkslied in seinem Einfluß auf d. gesammte Entwicklung d. modernen Musik*, in: *Die Gegenwart. Eine Encyklopädische Darstellung d. neuesten Zeitgesch. für alle Stände*, Bd. III, Lpz. 1849, 677).

*

(1) Einzelne der Stücke, die für den Salonbedarf des dtsch. Bürgertums produziert sind, werden ihrer kompositorischen Unzulänglichkeiten wegen von R. Schumann heftig kritisiert; daraus resultiert eine Steigerung der abschätzigen Bedeutung des Wortfelds Salonmusik. Obgleich Schumann auch gegen die virtuose, authentische Salonmusik ästhetischen Einspruch erhebt (vgl. oben, I. (2)(a)), erscheint sie ihm — gemessen an dem, was unter der entsprechenden Bezeichnung firmiert und von überwiegend kleineren kompositorischen Kräften für ‚Familienvirtuosen' geschrieben ist — unzweifelhafte Vorzüge zu besitzen: das „Gefällig-Konversationelle" vermöge „nur eine Stadt wie Paris zu geben; und Deutsche, die ähnliches wollen, nehmen sich zumeist ungeschickt und ledern aus", meint Schumann anläßlich der Besprechung von „bessern Modesachen" (NZfM, Bd. 15, 1841, 117 a):

Rezension von J. Stocks, *brill. Var. über ein Thema von Auber* (NZfM, Bd. 6, 1837): In Hrn. Stocks lernen wir einen angehenden Saloncomponisten kennen... Ein junger Pariser, der mit hohen Begriffen von der deutschen

Musik hierher gekommen, ...gestand mir, wie er sich nicht genug verwundern könne, daß in Deutschland Musik gedruckt erschiene, die in Frankreich schon wegen Mangels an Eleganz nicht gespielt werden würde. Das ist eben das Unausstehliche, antwortete ich ihm, diese geschmacklose Solidität, in der wir unsere Salonkünste tauchen, gegen welche Herz ein wahrer Engel an Musik (176 a);

Rezension von C. Krebs, *Große Fantasie über Thema's aus Lucrezia Borgia von Donizetti* op. 121 (NZfM, Bd. 19, 1843): ...es hat uns lange nicht etwas in seiner Schaalheit so abgestoßen als dies Opus. Welche Geckenhaftigkeit, welche Gespreiztheit und Selbstgefälligkeit überall ...was Thalberg im Salon und unter Frauen gelernt, das will hier ein Kleinstädter nachmachen... [Krebs] bringt nichts als Philisterei... Fort mit solcher Composition! (90 b).

Können diese Rezensionen auch nicht als typisch für ihre Zeit gelten — es gibt daneben solche, die bei aller Distanz gegenüber der Salonmusik die Vorzüge des jeweils vorliegenden Stücks herausheben (vgl. die Rezension zu *Le Pianiste au Salon*, zit. oben, II.) —, so haben sie doch einen musikpublizistisch nachhaltigen Einfluß; laut J. Chr. Lobe sei es „Mode geworden, mit dem Namen ‚Salonmusik' den Begriff ‚schales, frivoles, kunstunwürdiges Zeug' zu verbinden" (*Salonmusik*, in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst u. Tonkünstler. Von d. Verfasser d. ‚Mus. Briefe'* [sc. J. Chr. Lobe], Bd. I, Lpz. 1855, 154).

(2) In einem größeren kultur- und gesellschaftspolitischen Kontext sind die Ursachen für weitere pejorative Konnotationen zu suchen, die dem Begriff Salonmusik um die Mitte des 19. Jh. zuwachsen. Auf dem Hintergrund der revolutionären Ereignisse des Jahres 1848 entwickeln auch führende Vertreter der dtsch. Musikpublizistik die Vorstellung eines Aufschwunges zum Besseren hin. Fr. Brendel verleiht in seinen *Fragen d. Zeit V. Die Stellung d. Tonkunst in d. Gegenwart* (NZfM, Bd. 30, 1849) der Hoffnung Ausdruck, daß „die Umgestaltung im politischen Leben dazu beitragen werde, die exclusive Stellung der Tonkunst, so wie die krankhaften Richtungen in derselben zu vernichten" (223 a). Salonmusik fungiert in Brendels Ausführungen als Negativkategorie und repräsentiert eine Art von Musik, die dem „Aufschwunge der Neuzeit" nicht entspreche, d.h. weder künstlerischem Anspruch genüge, noch national, demokratisch oder volkstümlich sei, sondern ausländisch, gesinnungslos und in ihrer Wirkung verderblich:

op. cit.: Gilt es nun der Kunst ein würdiges Heiligthum zu bauen, gilt es dem Aufschwunge der Neuzeit entsprechend die künstlerischen Angelegenheiten zu gestalten, so verlangt der Ernst der Zeit, daß das Gesinnungslose mehr und mehr verdrängt werde. Wir bekämpfen dasselbe nicht blos, weil es den Forderungen der Kunst nicht entspricht, wir bekämpfen es auch, weil es den Charakter verdirbt, und die Kunst statt segensreich nur verderblich wirken läßt. Dahin gehört die hohle erlogene Salonmusik, dahin gehört die mattherzige, italienische Operndudelei, dahin gehört die Virtuosität, die nur in sinnlichem Ergötzen das Wesen derselben erblickt. — Der erwachte Patriotismus darf auch in der Kunst die übergroße Herrschaft des Auslandes nicht dulden (224 a).

Ähnliche Gedanken finden sich bei A. B. Marx in einer *Nachschrift 1850* zur *Allgemeinen Musiklehre* (Lpz. [4]1850): „*Faul* ist gar vieles gewesen in der letzten Zeit unserer Kunst"; dem „Mannesalter der Nationen" aber, in das man mit der Revolution von 1848 getreten sei, zieme die „salonhaft- oder sentimental-heuchelnde Afterkunst" nicht mehr, sondern „nur die Kunst der Wahrheit und des aufrecht, vorwärts strebenden Geistes" (355). Einige Jahre später heißt es bei dems. (*Die Musik d. 19. Jh. u. ihre Pflege*, Lpz. 1855), daß „Alles was sich gleichviel unter welchem Titel als ‚Salonmusik' " gebe, den „Gewächsen blasirter und ausgehöhlter Zustände" zuzurechnen sei; denn die Kunst habe „Gemüth und Geist des Menschen — des Volks zum Ursprung und Sitz, nicht den Salon der exklusiven ‚Gesellschaft', die sich als etwas Besonderes und Bevorzugtes vom Volke sondert" (227).

Brendel sieht in seinem bereits zitierten Artikel die Hoffnungen auf politische Umgestaltung und einen davon ausgehenden künstlerischen Aufschwung durch eine nach wie vor publizierte Unmasse „nichtsnutziger Compositionen" gefährdet, angesichts der er eindringlich mahnt, man möge „nicht bewußtlos die Thorheit begehen, der Reaction zu dienen, durch geistlose Musik das Volk einzuschläfern und auf's Neue politisch untauglich zu machen" (*op. cit.*, 223 b). Bei W. H. Riehl trägt jene ‚geistlose Musik' — deren den Interessen restaurativer Politik dienende Rolle er im Rückblick auf die Zeit des Vormärz beschreibt — den Namen „Salonsmusik". Zu dieser „frivol-sinnlichen" und „verderbten Salonsmusik" fungiert bei Riehl als positive Gegenkategorie — im Unterschied etwa zu Brendel — der die „Association" begünstigende (gemeint ist damit wohl: demokratisch-gemeinschaftsbildende, nicht ‚exklusive'), gesunde (implizit also nicht ‚faule', ‚krankhafte') Männergesang:

Das Volkslied in seinem Einfluß auf d. gesammte Entwicklung d. modernen Musik, in: *Die Gegenwart* III (Lpz. 1849): Die parfumirte Corruption in den höhern Schichten der Gesellschaft... verschaffte auch der Salonsmusik ein üppiges Gedeihen.

Wir kommen aber hier auf dem Punkte an, wo die Kunst nicht mehr volksbildend, sondern als das Volk entnervend und verdummend erscheint. Darum hat die Metternich'sche Politik recht gut gewußt, weshalb sie der frivolsinnlichen Salonsmusik... einen so begünstigten Zufluchtsort in Wien einräumte. Wie man zu Luther's Zeiten sagte, daß sich die Bauern durch die volksthümlichen Choräle in das Lutherthum hineinsängen, so kann man jetzt behaupten, daß sich die Östreicher recht eigentlich

hineinmusicirt und hineingedudelt haben in das Metternich'sche System. Auf der andern Seite steht dieser verderbten Salonsmusik der gesunde, kräftige, vierstimmige Männergesang entgegen, der... die Association begünstigt, Begeisterung der Massen erzeugt; weshalb man ihm in Östreich sehr lange von oben her feindselig entgegentrat... (677).

(3) Es klingt wie ein Kommentar der unter I. (2)(a), II. (1) u. (2) dargestellten Standpunkte, wenn J. Chr. Lobe schreibt: „Griesgrämige Kritiker schleudern unausgesetzt wegwerfend verächtliche Phrasen gegen die Salonmusik"; der Name Lobe steht für einen seltenen, in manchen Argumenten singulären VERSUCH EINER POSITIVEN UMWERTUNG des Begriffs Salonmusik:

Salonmusik, in: *Fliegende Blätter für Musik* I (Lpz. 1855): ...sie [die Salonmusik] erhält sich aber nicht nur, sie breitet sich von Tage zu Tage mehr aus. Es muß also ein frisches, kräftiges Lebenselement in ihr liegen, das allen Zerstörungsversuchen widersteht. Und das ist ein Glück; denn diese geschmähete A r t der Musik erhält die Liebe zur Musik überhaupt und fördert das Verständniß für gehaltreichere, für wirklich hohe und erhabene Werke (154 f.).

Bei seinem Versuch einer Ehrenrettung dieser „Art" von Musik, der mit einer Attacke gegen die „wie Alpdrücken schwer auf dem Gemüth lastenden Werke mancher tief- oder hochromantischen Komponisten" einhergeht, die „heitere ungetrübte Genüsse" im Konzertsaal nicht mehr böten (155), zielt Lobes Bemühen vor allem darauf ab, die mus. Qualitäten der Salonmusik herauszustreichen:

In der — guten — Salonmusik finden wir noch einfache, klare Formen, symmetrische Perioden und Gruppen, festgehaltene thematische Figuren, hier und da sogar originelle Umwandlungen musikalischer Gedanken; wir finden in ihr noch einfache bald anmuthige, bald schwermüthige, bald neckisch heitere Melodien... (155).

Um seinen Argumenten gegenüber den „kritischen Pharisäern" Gewicht zu verleihen, überträgt Lobe den Begriff auf formal einfachere Werke von Komponisten, die nicht im Verdacht stehen, ästhetisch Minderwertiges geschrieben zu haben:

Beethoven's Bagatellen, Märsche und Variationen, Hummel's „la bella capricciosa" u.s.w., Weber's „Aufforderung zum Tanz", Fr. Schubert's vierhändige Märsche, Mendelssohn's „Lieder ohne Worte", Schumann's „Kinderscenen" sind einfache Formen, sind Salonmusik. Sollen sie darum sammt und sonders verachtet werden? (156).

Im weiteren tritt Lobe dafür ein, das künstlerische Niveau der Salonmusik zu heben. Gerade im Falle von Stücken aber, die in kompositorischer Hinsicht dem Lobeschen Ideal nahegekommen sein dürften, wirft die Verwendung des Begriffs Salonmusik wegen seiner verbreitet negativen Akzentuierung Probleme auf (vgl. auch unten, IV. (3)):

E. Klitzsch, Rezension (unter der Rubrik *Kammer- u. Hausmusik*) von J. C. Eschmann, *Drei Salonstücke f. Pfte* op. 21 (NZfM, Bd. 42, 1855): Obwohl der Name „Salonstücke" häufig für untergeordnete Musik gebraucht wird, die ihre Tendenz auf flüchtiges Amusement richtet und den bloß sinnlichen Klang zum Hauptzwecke hat, so darf uns doch für die vorliegenden Stücke die gewählte Bezeichnung nicht zum Vorurtheil gegen sie stimmen... Wir werden zwar nicht überrascht durch eine besondere Originalität, durch hervortretende neue Gedanken..., werden aber vollständig befriedigt durch Abrundung der Form, durch Eleganz in der Darlegung der Gedanken... und technischerseits durch allenthalben claviermäßige Behandlung (25 a).

III. Während das Virtuosentum um die Mitte des 19. Jh. auf der musikgeschichtlichen Bühne in den Hintergrund tritt, findet die von Dilettanten getragene Musikpraxis bürgerlicher Salons bis zum frühen 20. Jh. eine weiter zunehmende Verbreitung. Damit wird die bislang sekundäre Bedeutungsebene des Begriffs Salonmusik (vgl. oben, II.) zu dessen eigentlichem Kern erhoben: In der mus. Publizistik kursiert er nunmehr vorderhand im Sinne einer REPERTOIRE- BZW. GATTUNGSBEZEICHNUNG für kürzere, auf Effekte abzielende, dabei von Dilettanten ohne große Mühe spielbare Klavierstücke unterhaltsamen Charakters. (Der Begriff Salonmusik ist in solch objektivierter Form allerdings selten belegt, ihn überlagern vielfältige, meist negative Konnotationen; vgl. unten, IV. (1)(a)–(d).)

(1) Die überwiegende Zahl der Belege aus der zweiten Hälfte des 19. Jh. dokumentiert eine KLAVIERBEZOGENE VERWENDUNG des Begriffs Salonmusik:

Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Musik*: Die Salonmusik, diese Schöpfung der Neuzeit, ...lebt nur im Raffinement nervenkitzelnder Klangeffekte. Diese Richtung wird noch begünstigt durch das Instrument, das sich am meisten willfährig zeigt für alle die ergötzenden Klingeleien, das Pianoforte, das denn auch fast ausschließlich den Salon beherrscht (208).

K. Böckheler (*Die dtsch. Hausmusik in d. Gegenwart*, Daheim XV, 1879) bemerkt, daß „vorzugsweise im Klavierspiel die ‚Salonmusik' terminus technicus geworden ist" (202). Laut A. Reißmann (*Die Musik als Hülfsmittel d. Erziehung*, Wiesbaden 1887) verstehe man „unter der sogenannten S a l o n m u s i k ... bekanntlich jene U n t e r h a l t u n g s m u s i k für Klavier, die hauptsächlich darauf berechnet ist, sei es durch gewisse Kunstfertigkeit oder durch besonders reizvolle Klangeffekte zu blenden und zu verblüffen" (53). Und ein anon. Autor (C. U., *Salonmusik*, Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- u. Chorgesang XIII, 1898) spricht von „Salonkompositionen

für Klavier, die man jetzt gewöhnlich unter Salonmusik versteht" (589 a).

*

Exkurs: Ausdrücklich, wie in den zitierten Belegen, wird auf die klavierbezogene Verwendung des Begriffs Salonmusik selten abgehoben; meist wird dieser Zusammenhang nicht eigens, sondern nur implizit thematisiert (so befassen sich etwa die terminologisch aufschlußreichen Rezensionen der Musikzeitschriften nahezu ausschließlich mit zweihändigen Pianofortestückchen). Bemerkenswert ist, daß in den für die vorliegende Monographie herangezogenen Quellen des 19. Jh. das Kompositum Salonmusik in anderer als klavierbezogener Verwendung nicht nachgewiesen werden konnte. Allerdings finden sich, wenn auch sehr vereinzelt, Belege, in denen einige mit dem Wort Salon gebildete mus. Begriffe auf Werke mit anderer Besetzung verweisen: Eine anon. Rezension unter der Rubrik *Unterhaltungsmusik. Für eine Singstimme mit Begleitung d. Pianoforte* (NZfM, Bd. 61, 1865) bespricht zwei „für effectvollen Vortrag bestimmte Unterhaltungsstücke" und bemängelt, sie seien „noch zu sehr in der landläufigen Salon-Schablone stecken geblieben" (195); K. Storck mißbilligt — knapp ein halbes Jh. später — die „Aufputzerei im Salonstil" gewisser Lieder (*Musik-Politik. Beiträge zur Reform unseres Musiklebens*, Stuttgart 1911, 159). Zu Begriffsübertragungen kommt es auch aufgrund der musikverlegerischen Gepflogenheit, bekanntere „Salonstücke für Klavier" in allerlei Bearbeitungen auf den Markt zu bringen:

Fr. Fiedler, *Handlexikon für Zitherspieler* (Tölz 1895), Art. *Oesten*: Komponist vieler leichter Salonstücke für Klavier, von denen einige, z.B. „Die steyrische Zitherschlägerin", „Alpenglühen", „Alpenglöckchen" etc. für Zither arrangiert sind (43).

In den 1890er Jahren erscheinen die ersten Notenausgaben für Salonorchester, zunächst meist ebenfalls Bearbeitungen populärer Klavierliteratur für den häuslichen Salon (vgl. Anhang).

*

(2) Die klavierbezogene Repertoire- bzw. Gattungsbezeichnung Salonmusik ist durch die SUBSUMTION VON UNTERSCHIEDLICHSTEN GENRES gekennzeichnet; tendenziell herrscht eine relativ weite Auffassung vor, nach der ihr Charakterstücke ebenso zugehören wie Potpourris oder „Tanzmusik in veredelter Form":

[J. Chr. Lobe], *Salonmusik*, in: *Fliegende Blätter für Musik* I (Lpz. 1855): Salonmusik nennt man bekanntlich die „Fantasien, Lieder ohne Worte, Potpourris, Impromptus, Bagatellen, Etuden, Notturnos, Scherzos, Transcriptionen, Charakterstücke, Variationen, Balladen, Polonaisen, Walzer, Mazurkas, Boleros u. s. w."... (154);
R. Wohlfahrt, *Populäre Kompositionslehre. Eine leichtfassliche Anleitung zum selbständigen Komponieren kleiner Musikstücke für Dilettanten, sowie zum Gebrauche in Musik-Schulen, Seminarien, Präparanden-Anstalten etc.*, Theil II (Lpz. 1888), § 3 *Die Salonmusik*: Das Gebiet dieser Musikgattung genau abgrenzen wollen ist nicht leicht, da sie mit der Tanzmusik in veredelter Form beginnt und sich über mehrere der übrigen Kompositionsarten erstreckt, z.B. Fantasien, Rondos, Variationen, Capricen, Lieder ohne Worte etc. (98 f.).

Laut A. Prosniz (*Hdb. d. Klavierlit., 1830 bis 1904*, Lpz. u. Wien 1907) werde die „Bezeichnung ‚Salonmusik'" auf die „moderne Produktion in den kleinern Formen angewendet"; die „Erscheinungen" der „Literatur, die wir mit diesem Gattungsnamen zusammenfassen", seien bunt: „Genre-, Charakterstücke, Tänze, Stimmungsbilder, Melodien, figurierte Stücke, welche sich als Präludien, Etuden und mit den mannigfaltigsten malerischen und darstellenden Überschriften versehen, vorstellen" (XXVII).
Seltener sind Belege, die einen eingeschränkteren Begriff von Salonmusik vertreten. So unterscheidet Fr. J. Selbst (*Unsere mus. Erziehung*, Frankfurter zeitgemäße Broschüren, N. F. V, Ffm. 1884) in der Frage, welcher Art die Musik sei, die das „Musiktreiben am häuslichen Piano" bestimme, zwischen dem „Genre der höheren und niederen T a n z m u s i k", dem „Genre der S a l o n c o m p o s i t i o n e n" (die „auf dem Titel gewöhnlich Noktürnen, Idyllen, Rhapsodien, Fantaisien, Romanzen, Impromptu's, Transcriptionen, Elegien u. dergl. bezeichnet" seien) und dem „Genre der O p e r n- und O p e r e t t e n— A u s z ü g e mit und ohne Text, der Potpourris und Variationen über beliebte Opern-Themata u. dergl." (177 ff.). Freilich sind dies auch für Selbst komplementäre Kategorien, wie sich an anderer Stelle seines Artikels zeigt, wo er es auf die Wette ankommen lassen will, „daß manche gute Laura, welche die neueste Tanz- und Salonkomposition erträglich spielt, mit dem Vortrage einer einfachen Sonatine Fiasko machen würde" (184).
Daß Salonmusik in einem allgemeineren Sinne als „Bezeichnung" der „Produktion in den kleinern Formen" dient (wie es bei Prosniz oben lautet), bezeugen weitere Belege:

anon. Rezension einiger Hefte von *Hallberger's Salon ausgewählter Original-Compos. für Pianoforte* (NZfM, Bd. 57, 1862): Alle diese Original-Compositionen genügen mehr oder weniger den gewöhnlichen Ansprüchen an Salonmusik, meistens ist es eben nur die knappe Form, welche befriedigt und diese Stücke der Salonwelt zugänglich macht (119 a);
W. Wolf, *Musik-Aesthetik*, Bd. II (Stuttgart o. J. [1906]): Eine spezielle und bedeutendere Art von Unterhaltungsmusik bildet die S a l o n m u s i k, ...die e i g e n t l i c h e Salonmusik [bilden] kleinere und technisch weniger anspruchsvolle Stücke... Die T a n z—Formen sind hier, wie leicht erklärlich, besonders beliebt, da sie sowohl für sinnlich anregenden Inhalt als auch für Entfaltung von Grazie und Esprit sehr günstige Gelegenheit bieten (299).

Der Hinweis auf die Beliebtheit der „Tanz-Formen" findet im Begriff Salontanz ausdrückliche Bestätigung:

anon. Rezension von Ch. Załuski, *Deux Mazoures pour le Piano* op. 8 (NZfM, Bd. 40, 1854): Zwei ansprechende Salontänze von mäßiger Schwierigkeit, die als leichte Unterhaltungsmusik zu empfehlen sind (175 b);
anon. Rezension von J. A. Pacher, *La Blondine. Valses élégantes pour Piano* u. *La Brunette. Polka de concert pour Piano* op. 20, I u. II (NZfM, Bd. 41, 1854): Die beiden Salontänze sind als solche recht hübsche Unterhaltungsstücke ohne Schwierigkeiten (198 a);
Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Ascher*: Seine zahlreichen Claviercompositionen beschränken sich auf Modeartikel, welche fliessend und effectvoll geschrieben sind, aber tieferen Gehaltes entbehren; es sind über hundert Salontänze, Fantasien, Transscriptionen u.s.w., auch einige Hefte Etuden (310).

(3) Mit dem Begriff Salonmusik wird ein durch bestimmte kompositorische Maßnahmen AUF EFFEKTE ABZIELENDES, DOCH DILETTANTEN GEMÄSSES REPERTOIRE an Klavierstücken bezeichnet:

H. Wallfisch, *Theoretisch-praktische Anleitung nach eigener Fantasie regelrecht zu musicieren u. mit geringen Vorkenntnissen bekannte Melodien selbständig wiederzugeben u. richtig zu accompagnieren. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für Fachmusiker u. Dilettanten* (Bln 1879), Abschn. *Salonstücke*: Sie sind für Dilettanten bestimmt und enthalten meistens eine brillirende und dennoch ziemlich leicht zu bewältigende Technik (63);
BremerL (Lpz. 1882), Art. *Salonmusik*: Name derjenigen Gattung von Compositionen (Fantasien, Variationen, Transcriptionen etc.), welche im leichten, gefälligen, glänzenden Stile geschrieben sind, gewöhnlich auf Ernst und Tiefe keinen Anspruch erheben und dem Spieler zur Entfaltung technischer Fertigkeit Gelegenheit bieten (622 b);
fast gleichlautend bei C. A. H. Wolff, *Methodische Unterrichts-Briefe d. Harmonie- u. Kompositionslehre* (Lpz. o. J. [1899], 436);
O. Klauwell, *Über d. Wahl d. Studienmaterials beim Klavierunterricht* (1902), in: ders., *Studien u. Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik* (Langensalza 1906): Das ganze Heer der sogenannten Salonkompositionen gehört zu den mehr oder weniger schwer klingenden und doch mehr oder weniger nur geringe technische Anforderungen an den Spieler stellenden Stückchen, da in den in ihnen vorkommenden Passagen in der Regel nur die leichtesten, aber doch sehr wirksamen gebrochenen Akkorde ausgenutzt werden, die Partie der linken Hand meist nur harmonisch unterstützend wirkt, kontrapunktisch mehrstimmige Behandlung und rhythmische Komplikationen fast ganz ausgeschlossen sind (33).

Dieser Bedeutungsaspekt des Begriffs Salonmusik verweist zugleich auf die Zweckgebundenheit entsprechend bezeichneter Stücke; mit ihrer Hilfe wollen Dilettanten sich vor einem Kreis im Salon versammelter Zuhörer zur Geltung bringen:

Rezension [signiert „F.W.M."] von A. L. Boh, *Die Sehnsucht nach d. Heimath. Tongemälde für d. Pianoforte* op. 52 u. *Das Ave-Glöcklein. Tongemälde* op. 54 (NZfM, Bd. 50, 1859): Sie erheben sich nirgends über die moderne Tonsprache des Salons und beabsichtigen keine poetische Anregung, wol aber werden sie solchen Dilettanten, welche ohne große Anstrengung etwas hübsch Klingendes produciren wollen, sehr willkommen sein. Namentlich dürfte das „Ave-Glöcklein"... vielen Beifall finden. Der Satz ist nicht schwer und in der Wirkung dankbar (107 a);
Rezension [signiert „D-g."] von W. Irgang, *A propos! Pièce de Salon* (NZfM, Bd. 60, 1864): Das Salonstück... hat wol zum Zweck, den Salonspieler seine erlangte Fertigkeit im modernen Pianofortespiel zeigen zu lassen, zugleich aber auch in gefälliger Melodie unterhaltend zu wirken, ohne den Zuhörern das Verständnis schwer zu machen. Die moderne Salonliteratur hat damit einen neuen Zuwachs erhalten (290 b);
Rezension [signiert „D......g."] von A. Anderss, *Galop parisien* op. 21 (NZfM, Bd. 61, 1865): Dies Salonstück giebt dem Spieler Gelegenheit, mit seiner Technik zu glänzen, ...ohne gerade eminente Fingerfertigkeit zu beanspruchen (447 b);
R. Wohlfahrt, *Populäre Kompositionslehre* II (Lpz. 1888), § 3 *Die Salonmusik*: Zweck dieser Kompositionen ist in der Regel: Wenig anstrengende, angenehme Unterhaltung für den Spieler, als auch für den Hörer, wobei ersterem zugleich Gelegenheit geboten wird, seine erworbene Kenntnis und Fertigkeit im günstigen Lichte zu zeigen, besonders Laien gegenüber (99).

(4) Der im zuletzt angeführten Beleg benannte UNTERHALTUNGSZWECK des als Salonmusik bezeichneten, Dilettanten gemäßen Klavierrepertoires wird häufig betont (vgl. weitere Belege oben, III. (1)—(3)) und findet in dem von W. Wolf verwandten Begriff „Salonunterhaltungsmusik" ausdrückliche Bestätigung (*Musik-Aesthetik*, Bd. II, Stuttgart o. J. [1906], 299); ihm werden jene Genres subsumiert, die dem mus. Unterhaltungsbedürfnis bürgerlicher Salongeselligkeiten Rechnung tragen:

J. C. Eschmanns Wegweiser durch d. Klavier-Lit., hg. von A. Ruthardt (Lpz. [7]1910): ...Salonmusik. Unter solcher sei hier aber diejenige Gattung von Musik verstanden, die mehr eine äußere Wirkung im Auge hat, und deren Inhalt zur Unterhaltung und Anregung in denjenigen gesellschaftlichen Kreisen dienen soll, wo eine ernste oder vielmehr strenge Musikpflege nicht statthaben kann (171 f.).

IV. In der zweiten Hälfte des 19. Jh. bleibt der NEGATIVE BEIKLANG des Salonmusikbegriffs musikpublizistisch typisch.

*

Exkurs: Einen grundlegend anderen Klang dürfte der Begriff Salonmusik in den Kreisen gehabt haben, die das entsprechend bezeichnete Repertoire schätzten und spielten:

W. Ruland, *Über mus. Erziehung. Briefe an eine Mutter*, Pädagogische Abhandlungen, N. F. III, 6 (Bielefeld o. J. [1899]): Ihr kennt sie alle, ihr Musikliebhaber, jene Salonkompositionen... O, wie schwärmt unsere junge Generation, wie schwärmen besonders unsere „Backfische" für jene Autoren und ihre Kinder, die, mit schmachtenden Titeln und reizenden Vignetten versehen, alljährlich unsern Musikalienmarkt überschwemmen... „Ein solches

Stück ist *wie ein Glas Champagner, so prickelnd*", hörte ich jüngst eine junge Dame ausrufen... (2).

Die umgangmäßig-beifälligen Konnotationen, die mit dem Begriff Salonmusik verbunden worden sind, lassen sich kaum mehr rekonstruieren. Einen gewissen Aufschluß können aber wohl die Reizworte bieten, mit denen die Musikverlage — Praxis seit den 1830er Jahren (vgl. oben, II.) — die Titel der mus. Produktion für den Salon versehen. So ergibt sich etwa aus den Titeln der zwischen den 1860er Jahren und dem I. Weltkrieg erschienenen Klaviersalonalben das Konnotationsfeld allerliebst, auserlesen, beliebt, brillant, effektvoll, melodiös, modern, schön, wirksam usw.:

Salon-Blumen. Album ausgewählter u. moderner Salonstücke für Pianoforte I (Lpz.: Portius 1894);
Leichtes Salon-Album. Auswahl d. schönsten neuen Salonstücke für Pianoforte (Lpz.: Siegel & Schimmel 1894);
Salon-Erfolge für Pianoforte I—III (Lpz.: Weinholtz 1899);
Goldenes Salon-Album für Pianoforte (Lpz.: Zschocher 1901);
C. Kistler, *Ueber d. mus. Urtheil*, Aufsätze über mus. Tagesfragen, H. 1 (Eichstätt u. München 1880): Die Componisten dieses Musikgenres [der Vergnügungsmusik] sind vorsichtig genug auf das Titelblatt „Salonmusik" zu schreiben, um dem Vorurteile, als stecke dahinter etwas Geistloses und Unbedeutendes, vorzubeugen, oder unerfahrene Käufer zu ködern (8).

*

(1) Deutlich manifestiert sich die musikpublizistisch fast durchgängig negative Akzentuierung des Wortfelds Salonmusik in den mit dem Begriff in Verbindung stehenden KONNOTATIONEN.

(a) An dem mit dem Begriff Salonmusik verbundenen Konnotat MODERN lassen sich divergierende Einstellungen ablesen. Musikverlage bzw. Komponisten dürften modern als Beiwort zu Titeln für den Salon intendierter mus. Produktionen gewählt haben, um Aktualität der jeweiligen Neuerscheinung, eine dem Zeit- und Publikumsgeschmack gemäße mus. Faktur zu suggerieren, Assoziationen, die sich in der mus. Publizistik zum Negativen wenden:

anon. Rezension von C. Gerber, *Mazurka de Salon* op. 11 (NZfM, Bd. 60, 1864): Die Mazurka von G e r b e r hat in ihrer eleganten Schreibweise alle Erfordernisse eines modernen Salonstückchens: ...alles mund- und fingergerecht, kurzum eine gewöhnliche Seifenblase, wie sie schon zu Hunderten geplatzt sind (210 b).

Im Bild von der platzenden Seifenblase zeigt diese Rezension die Überzeugung von der durch mangelnde ästhetisch-kompositorische Qualität bedingten Kurzlebigkeit des als modern bezeichneten Salonmusikrepertoires. Ausführlich reflektiert K. E. Schneider das dem Wortfeld Salonmusik innewohnende Konnotat modern. Im Vorwort zu *Musik, Klavier u. Klavierspiel. Kleine musik-ästhetische Vorträge* (Lpz. 1874) charakterisiert Schneider sich als einen „Ernstgesinnte[n], der seine Kunst hoch hält und gewahrt wissen will" und dem es daher Anliegen sei, die Stimme gegen das „grassierende Uebel" Salonmusik zu erheben, um das Publikum vor einem drohend in der Luft liegenden „Ruin" der Musik zu warnen (XIII f.). Schneider hält es im folgenden für „unläugbar", daß die „Salonmusikstücke, als Produkte dieser Zeit, zugleich Spiegelbilder dieser Zeit" seien (94):

Die m o d e r n e Musik [sie faßt Schneider an anderer Stelle enger als „moderne Klaviermusik für den Salon" (92)] ist ein Produkt der Gegenwart, ein Abbild des heutigen Zeitgeistes. Der Gegenwart aber fehlt es nicht bloß an einer beherrschenden Idee: nein, sie ist überhaupt nicht die Zeit der Ideen und Ideale, weder der religiösen, noch der sittlichen und socialen... Naturbewältigung, Sinnengenuß, Gewinnsucht — das sind die Idole der Zeit... (81).

Nicht allein Spiegelbilder des Zeitgeistes, auch des „modernen Gesellschaftslebens" sieht Schneider in den Werken der „Salonmusik", ein Begriff, der ihm passend erscheint, weil in dieser Musik der gleiche phrasenhafte, gefühls- und gedankenarme Ton wie im Salon herrsche:

Der Name „Salonmusik" aber wird auch Ihnen gar nicht unbezeichnend scheinen, wenn Sie nur berücksichtigen wollen, welch innere Aehnlichkeit zwischen der modernen Musik, besonders derjenigen für Klavier, und dem Geist und Ton des modernen Gesellschaftslebens besteht, das ja hauptsächlich im Salon vertreten ist... Gesunde, originelle Einfälle, starke, warmquillende Affekte, Aeußerungen der Natürlichkeit, der Herzlichkeit, des harmlosen Behagens und Sichgehenlassens sind eitel Sünde gegen den heil. Geist des Salons: ...dagegen der zur Phrase abgeschwächte Gedanke, das lahmgelegte Gefühl, das wohlgesetzte Wort — das hat im Salon seinen wahren Platz... Genau dasselbe ist nun auch der Standpunkt der modernen Klaviermusik — wenn man einzelnes sehr Schätzbares ausnimmt. Haben Sie hier nicht dieselbe Gedankenarmuth, dieselbe Herrschaft der Phrase, die nämliche Abschwächung und Verwässerung der Gefühle und dabei doch das gleiche forcierte Bemühen, wenigstens den guten Schein zu retten und so zu thun, als seien die gedruckten Noten wirklich gehaltvolle Musik? (85 f.).

(b) Ein weiteres mit dem Begriffsfeld Salonmusik in Verbindung stehendes Konnotat heißt SENTIMENTAL. Das Wort Sentimentalität ist, seit es — bald nach Erscheinen von L. Sternes *A sentimental Journey through France and Italy* (1768) — ins Dtsch. übernommen wurde, doppelwertig und benennt tiefe Empfindsamkeit ebenso wie eine empfindelnde Gefühlsaffektion, in welch letzterem, abfälligen Sinne es mit dem Begriff Salonmusik in Zusammenhang gebracht wird:

L. Köhler, *Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen, Rathschläge* (Lpz. [1860] [5]1886): Sie [die Sentimentalität] tritt verschiedenartig, hier wahrer, kräftiger, geistiger, dort schwächlicher, empfindelnder, affektierter auf. Dies

letztere war natürlich erst in moderner Salonmusik der Fall... (15).

Für A. Müller ist „ein großer Theil der heutigen Salonmusik", sind „jene süßlich-tändelnden, weinerlichen, häufig einem fremdländischen Boden entsprossenen Melodien... Aeußerungen einer krankhaften Sentimentalität" (*Wegweiser für d. Unterricht im Clavierspiele*, Ems 1872, 36). Und H. Kretzschmar beklagt, Th. Kullak, dessen Klavierwerke er bespricht, verfalle oft „der landläufigen Sentimentalität, die für die Salon- und Teemusik nun einmal kanonisch zu sein scheint" (*Die Klaviermusik seit Robert Schumann* (1882), in: ders., *Gesammelte Aufsätze über Musik u. Anderes aus d. Grenzboten*, Lpz. 1910, 121).
Das Konnotat SÜSSLICH, ebenfalls häufiger belegt, scheint als Synonym des abwertend gemeinten Wortes sentimental, aber auch im Sinne einer Steigerungsform zu fungieren. Anläßlich der Besprechung einer Kompos. von Ch. Wehle, die den „gewiegten Salonspieler" verrate, meint der anon. Rezensent, tiefe Empfindung sei darin zwar nicht vorzufinden, aber es sei anzuerkennen, daß „die Sentimentalität nicht in allzu große Süßlichkeit ausartet" (NZfM, Bd. 32, 1850, 63 b).

*

Exkurs: Der bildhafte Ausdruck von der ‚süßlichen Salonmusik' entstammt dem Vorstellungsbereich einer mus. Diätetik. In den vor allem in musikpädagogischen Kreisen geführten Debatten um die rechte mus. Kost fällt Salonmusik unter die Kategorie des geschmacksverderbenden, schädlichen Zucker- und Naschwerks:

C. Reinecke, *Was sollen wir spielen? Briefe an eine Freundin* (Lpz. 1886): Zu vermeiden sind alle süsslichen Salonstücke, ...sie verderben den Geschmack... „Mit Süssigkeiten, Back- und Zuckerwerk zieht man keine Kinder zu gesunden Menschen. Wie die leibliche, so muss die geistige Kost einfach und kräftig sein", so sagt wiederum Schumann in seinen musikalischen Haus- und Lebensregeln, und wohl sind dies beherzigenswerthe Worte (29); die erwähnten *Mus. Haus- und Lebensregeln* Schumanns erschienen Lpz. 1850 sowie als Anhang zum *Album für d. Jugend* op. 68;
A. Reißmann, *Die Musik als Hülfsmittel d. Erziehung* (Wiesbaden 1887): Trotzdem wäre es thöricht, dagegen [sc. gegen die Salonmusik] zu eifern; wie im bürgerlichen Haushalt selbst Näschereien nicht ganz ausgeschlossen bleiben, so sollen sie es auch im künstlerischen nicht sein, allein wie man sie dort nur als Dessert gibt, so dürfen sie auch hier noch viel weniger einen breiten Raum einnehmen. Es ist zu natürlich, dass so gedankenlose Klingeleien Herz und Gemüt und selbst den Verstand viel mehr schädigen, als Näscherein den Magen... In einem Hause, in welchem die leichtere, die Salonmusik, ganz fehlt, kann leicht Musikmüdigkeit eintreten; wo sie aber die Herrschaft gewinnt, ist Gefahr vorhanden... (54 f.).

*

(c) Die im Begriff Salonmusik mitschwingende Assoziation SINNLICH ist in der Bedeutung von sinnlich-anregend, sich an Sinne/Ohren/Nerven wendend, und damit als Abwertung zu verstehen; denn mit dieser „Spekulation auf das unterste Empfängnisvermögen" fehle der Salonmusik „im Grunde jede künstlerische Bedeutung", meint A. Reißmann für viele andere (*op. cit.*, 54):

Mendel/ReißmannL VII (Bln 1877), Art. *Musik*: Die Salonmusik... steht meist so hart auf der Grenze der Kunst, dass sie nur in seltenen Fällen noch dazu gerechnet werden kann. ...sie lebt nur im Raffinement nervenkitzelnder Klangeffekte (208).

E. Naumann (*Clavierspiel ohne Ende*, Nord und Süd. Eine dtsch. Monatsschrift VI, 1878) spricht von „Salonpiècen, die keine andere Aufgabe kennen, als äußerlichen Kitzel des Gehörsinns" (116). H. Zopff (*Epigonen u. Eklektiker*, NZfM, Bd. 74, 1878) verabscheut „jene entweder rohe oder süßlich verbindliche, banale Straßen- und Salon-Melodik", die „nur einer Prostitution der Kunst zu sinnlichen Ohrenkitzel- und Vergnügungszwecken dient" (46 b). Laut Reißmann (*op. cit.*) zeichnet die „Salonmusik" ein „gewisses vornehmes Raffinement" aus, „mit welchem die Reizungen des Gehörs versucht werden" (54). Und A. Eccarius-Sieber (*Der Klavier-Unterricht, wie er sein soll*, Lpz. u. Zürich 1895) beklagt die Überflutung des Musikalienmarkts „von Gelegenheitskompositionen und Salonmusik zweideutigen Wertes, von Kompositionen, die nur auf ohrenkitzelnden Effekt" aus seien (28).
Eine Steigerungsform kennt die Assoziation sinnlich noch in der Bedeutung von sinnlich-aufreizend; bereits W. H. Riehl war von der entnervenden Wirkung der „frivol-sinnlichen Salonsmusik" überzeugt (vgl. oben, II. (2)). Daß in musikpädagogischen Kreisen über das Ausmaß sittlich schädigenden Einflusses von Salonmusik diskutiert wird, schreibt sich dem Begriff selbstverständlich ein:

Eccarius-Sieber, *op. cit.*: In erhöhtem Maße wie die Lektüre vermag auch Klavierspiel anzuregen; wie bei jener kommt es aber auch bei diesem darauf an, ob die Anregung eine gesunde oder krankhafte ist... Darum sei man wählerisch bei Auswahl der musiklitterarischen Kost. So gefährlich, wie für die heranwachsende Jugend die Lektüre aufregender, spannender Romane, Novellen ist, so ungesund ist allerdings das einseitige Pflegen von ohrkitzelnder Eintags- und Salonmusik nicht, da die Musik infolge der Abstraktheit ihres Inhaltes bei weitem nicht so direkt auf Moral und Nervensystem eines Menschen einzuwirken vermag, wie unlautere Lektüre... (73);
J. C. Eschmann, *Ein Hundert Aphorismen. Erfahrungen, Ergänzungen, Berichtigungen, Anregungen als Resultate einer 30jährigen Clavierlehrerpraxis* (Bln u. Lpz. [1878] ²1899): Es giebt in keiner Kunst eine solche Masse geradezu s c h l e c h t e r, unsittlicher Erzeugnisse, wie in der Musik; besonders unter der Fluth gemeiner Salon- und Modemusik; — solche Sachen wirken in ihrer Art demo-

ralisirend. Wenn sich auch der Schüler dieses verderblichen Einflusses nicht bewußt ist, so wirken sie doch geisttödtend, erschlaffend, für Besseres unempfänglich machend. Wir Musiker... wissen gar zu gut, was für ein elender Gedankeninhalt in einer Unzahl von Klavierstücken enthalten ist, so erbärmlich, wie er kaum im schmutzigsten Buche zu finden, ein Inhalt, über den jeder anständige Mensch im Innersten sich schämen und erröthen muß... (177).

(d) Es ist zudem zu beobachten, daß sich neben den in der Musikpublizistik mit dem Begriff Salonmusik assoziierten Negativkonnotationen auch ABLEHNUNG IN WORTNEUSCHÖPFUNGEN MANIFESTIERT; so werden in eindeutig abwertender Absicht Neologismen wie Salonklimperei, Salonschund oder Salonquark geprägt:

anon. Rezension von J. Kafka, *Le Jaloux. Scène romantique pour Piano* op. 33 (NZfM, Bd. 41, 1854): Dieses Werk gehört... der gewöhnlichsten Salonklimperei an (198 b);
C. D. Graue, *Der Clavier-Unterricht u. d. Kennzeichen seines Werthes. Ein Leitfaden für Unterrichtssuchende* (Bremen 1879): [Der von einer Klavierlehrerin erzogene Schüler kennt die Klassiker kaum], dafür aber desto besser jenen Salonschund, der in Badarzewska's „Gebet einer Jungfrau" seinen höchsten Ausdruck findet (6);
C. Kistler, *Ueber d. mus. Urtheil*, Aufsätze über mus. Tagesfragen, H. 1 (Eichstätt u. München 1880): Unser Zeitalter sollte einmal mit dem musikalischen Salonquark aufräumen und nicht Componisten Brod verschaffen, die jeden Tag um Geld Noten schmieren... (9).

Ein anon. Autor (C. U., *Salonmusik*, Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- u. Chorgesang XIII, 1898) benutzt in einem gegen die Salonmusik gerichteten Pamphlet den Ausdruck „Salonmachwerk" (591 a); am Schluß des Artikels bemerkt er, daß er bei seinen Betrachtungen die „Art von Musik" im Auge gehabt habe, „die als totale Entartung der gefälligen, also nicht zu tief ausholenden, doch formell gediegenen Salonmusik früherer Tage" anzusehen sei, „das Kehricht, den Unflat, der sich immer dicker ablagert, und an dessen Beseitigung jeder Idealgesinnte nach besten Kräften mitarbeiten muß. Zeit ist es dazu, höchste Zeit. Der Gefahr, die diese Musikpest für die heutige Kunst und sittliche Kraft des Volkes in sich birgt, wird gar nicht genug Bedeutung beigelegt" (591 b; über den in der zweiten Hälfte des 19. Jh. verbreiteten Topos Musikpest vgl. Ballstaedt/Widmaier 1989, 198ff.).

(2) Dem pejorativen Salonmusikbegriff wird HAUSMUSIK ALS ANTITHETISCHE KATEGORIE gegenübergestellt. Bei W. H. Riehl (vgl. auch → *Hausmusik* II. (2)) findet sich erstmals das Bedauern darüber formuliert, daß diese „Salonsmusik... leider auch zur Haus- und Familienmusik geworden ist" (*Das Volkslied in seinem Einfluß auf d. gesammte Entwicklung d. modernen Musik*, in: *Die Gegenwart* III, Lpz. 1849, 676). Nach F. Gleich (*Die Hauptformen d. Musik*, Lpz. o. J. [1862]) habe sich Salonmusik als Repertoirebezeichnung gegenüber Hausmusik durchgesetzt, Indiz für einen Wandel zum Schlechteren hin:

Der eigentlichen Volksmusik am nächsten steht die sogenannte Hausmusik, jetzt wohl auch Salonmusik genannt. Sie dient hauptsächlich der leichteren Unterhaltung... Berechtigt ist dieses Genre ganz gewiß, sobald es nicht — wie das leider in neuerer und neuester Zeit (seitdem man statt „Hausmusik" „Salonmusik" sagt) nur zu oft der Fall — selbst gedankenlos der Gedankenlosigkeit schmeichelt, sich in Plattheiten ergeht, in künstlerischer Lüderlichkeit und Frivolität sich gefällt. Durch den Mißbrauch, der mit dieser Gattung getrieben wird, ist die Bezeichnung „Salonmusik" fast in Verruf gekommen... (1).

Doppeldeutig sind Salon- und Hausmusikbegriff in den folgenden Belegen aus einem mus. Lehrbuch S. Bagges (1873) und dem RiemannL (1882), werden sie doch zugleich auf ein Repertoire wie auf eine mus. Praxis angewandt. Eindeutig dagegen ist der abwertende Bedeutungsgehalt des Ausdrucks Salonmusik (Bagge: „Abart der Hausmusik"); er bezeichnet einerseits eine Gattung, die ästhetischen Ansprüchen nicht genügt (Riemann: „triviales Tongeklingel"), andererseits den „traurigen Ersatz" einer erbaulich-gemütvollen häuslichen Musizierpraxis, wie sie für die Vergangenheit imaginiert (und implizit für die Zukunft erhofft) wird:

S. Bagge, *Lehrbuch d. Tonkunst oder allgemeine Musiklehre für Musiker, Dilettanten u. Kunstfreunde* (Lpz. 1873): Eine Abart der Hausmusik ist die sogenannte Salonmusik, deren abweichende Bedeutung ist, dass der Spieler weniger sich selbst und etwa seinen Hausgenossen einen, wenn auch sehr einfachen, doch echten und gemüthvollen Kunstgenuss bereitet, sondern, in affektirter Weise die Manieren der Concertspieler nachahmend, einer Anzahl von Zuhörern ohne musikalische Bildung eine hübsch klingende, flitterhaft herausgeputzte, aber leere und oberflächliche Musik vorspielt, sei es um selbst dadurch zu glänzen und sich den Anschein eines Künstlers zu geben, sei es um dem Verlangen nach Zeit tödtender Unterhaltung der Gäste nachzukommen (169);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Salonmusik*: nur für die äußerliche Unterhaltung berechnete Musik, triviales Tongeklingel; ein Begriff, dessen Definition man nur mit Bedauern geben kann, da die Salonmusik die Verflachung des Geschmacks der Dilettanten und die Versumpfung der Mehrzahl der Komponisten verrät. Die Salonmusik ist der traurige Ersatz für das, was man ehedem „Hausmusik" nannte; wie die biedere Gastlichkeit und freundliche Herzlichkeit im geselligen Verkehr einem oberflächlichen Schönthun, einem ganz äußerlichen Repräsentieren gewichen sind, so ist auch das Musizieren im Salon als angenehmes Mittel, Stockungen der Konversation zu verdecken (als Lückenbüßer), kaum noch zu vergleichen mit dem andächtigen, pietätvollen Musizieren von ehedem (797 f.).

*

Exkurs: Nach der Wende zum 20. Jh. bildet der Salonmusikbegriff in einigen Fällen keine antithetische Kategorie zu dem der Hausmusik mehr, sondern eine komplementäre. Allerdings ist dafür eine „etwas genauere Bestimmung des Begriffs ‚Salonmusik'" Voraussetzung, wie B. R. [öttgers] (*Plaudereien über neuere Haus- u. Salonmusik*, Neue Musik-Zeitung XXII, 1902) betont; er beziehe in seine Betrachtungen jedenfalls nur die „Salonmusik in wirklich künstlerischem Sinn" (die mit einer „edleren Geselligkeit" korrespondiert), nicht die „für den schwärmerischen Backfisch" ein. Während Röttgers mit dem Begriff der Hausmusik Vorstellungen wie „Tiefgründigkeit, echte Leidenschaft, religiöse Erhebung und andachtsvolle Erbauung" verbindet (Schumanns *Kinderszenen* und Mendelssohns *Lieder ohne Worte* werden als Beispiele genannt), habe jene positiv verstandene Salonmusik, die „eine gewisse Leichtigkeit in Inhalt und Formgebung aufweisen", aber „trotzdem von Seichtheit weit entfernt" sein könne (83), „in den musikalischen Schöpfungen der Slaven [Borodin, Cui, Rachmaninow, Rubinstein, Tschaikowsky etc.] manche reizende Blüte gezeitigt" (109). Ähnliche Gedanken finden sich auch an anderer Stelle:

W. Niemann, *Klavier-Lexikon* (Lpz. [4]1918): *Salonmusik des Klaviers*, die inhaltlich flache, auf mechanische Ausnutzung elementarer Klaviergeräusche („Tongeklingel") und äußerliche Unterhaltung gestellte Klaviermusik, die zur Geschmacksverbildung weiter Dilettantenkreise und zur Demoralisation manches besser veranlagten Komponisten ein beklagenswert großes Teil beigetragen hat... Die heutige Salonmusik, zu der namentlich die Russen, Polen und Franzosen beachtenswerte Beiträge liefern, erstrebt Gesundung... und wird, musikalisch wie technisch anspruchsvoller geworden, dem alten Begriffe der Hausmusik wieder mehr und mehr gerecht (104).

*

(3) Immer wieder melden sich Autoren zu Wort, nach deren Ansicht der Ausdruck Salonmusik aufgrund seines fast durchgehend abfälligen Beiklangs WENIG GEEIGNET ZUR ETIKETTIERUNG DER BESSEREN KOMPOSITORISCHEN LEISTUNGEN scheint, die auch jenes Genre hervorgebracht hat:

Rezension, signiert „Freidank" (AmZ XII, 1877): Unsere moderne „Salonmusik" ist, wenigstens bei den anständigen Tonkünstlern und grossentheils durch eigene Schuld, einer gewissen — Anrüchigkeit verfallen, so dass Novitäten, welche nach landläufigem Usus schlechthin obiger Gattung zugezählt werden, nicht besser zu empfehlen sind als vor allem durch die Versicherung, dass sie derselben nicht angehören (573);
W. Wolf, *Ueber Tonmalerei*, in: ders., *Gesammelte musikästhetische Aufsätze* (Stuttgart 1894): Die „Salon"-Musik hat übrigens, wie bekannt, sehr verschiedene Rangstufen, und nicht alles, was diesen Namen trägt, repräsentiert jene geringwertige äußerliche Richtung (28).

Nicht selten ist der Versuch, jene gemeinhin der Salonmusik zugerechneten Werke, denen bescheinigt wird, sich in qualitativer Hinsicht von dem in diesem Genre gängigen Niveau abzuheben, mit einer anderen, weniger belasteten Bezeichnung zu versehen:

S. Bagge, *Lehrbuch d. Tonkunst oder allgemeine Musiklehre für Musiker, Dilettanten u. Kunstfreunde* (Lpz. 1873): Allerdings giebt es auch Salonmusik im bessern Sinne, doch würde diese besser unter dem Begriff Hausmusik eingereiht (169);
E. Epstein, *Der Musik-Unterricht d. Jugend. Eine Anleitung für Eltern u. Erzieher* (Lpz. [1886] [2]1888): Nicht zu verwechseln aber mit diesen Schmachtlappen sind die frischen, reizend klingenden Tonstücke, welche von Rechtswegen nicht Salon- sondern Unterhaltungsstücke genannt werden sollten (156).

Singulär allerdings ist die Position, die H. Riemann vertritt; er will den in der zweiten Hälfte des 19. Jh. zunehmend anrüchiger gewordenen Begriff Salonmusik nicht mehr auf die virtuose Salonliteratur (vgl. oben, I.) angewandt wissen; Chopin unter die Salonkomponisten zu zählen, gilt ihm als „arge Verwirrung der Begriffe":

Gesch. d. Musik seit Beethoven (1800—1900) (Bln u. Stuttgart 1901): [Unterschieden werden die] getrennten Gebiete der eigentlichen virtuosen Literatur und jener nur den bestechenden Schein der Virtuosität entlehnenden Gattung von Klaviermusik, die unter dem Namen Salonmusik übel berufen ist (309);
Wenn manche (z.B. Louis Köhler in seinem „Führer durch die Klavierlitteratur") Chopin zu den Salonkomponisten gezählt haben, so haben sie damit eine arge Verwirrung der Begriffe verschuldet; mit mehr Recht dürfte man Chopins Musik in den direktesten Gegensatz zur Salonmusik stellen, sofern für diese der Schein des Virtuosenhaften charakteristisch ist... (318);
[Man solle sich nicht] zu einer Geschmacklosigkeit hinreißen lassen und die Musik Chopins und Liszts... zu ‚besserer Salonmusik' degradieren (398).

V. In der 1909—1914 erscheinenden, von M. Lubowski herausgegeben Zs. *Der Musiksalon* wird Salonmusik — unter Berufung auf franz. Verhältnisse vor der Mitte des 19. Jh. — als eine von kunstbegeisterten Mäzenen, von professionellen Musikern getragene ELITÄRE MUSIKALISCHE PRAXIS auf hohem ästhetischen Niveau propagiert; verwirklicht wurde dieses Ideal etwa im *Musiksalon Bertrand Roth* in Dresden oder *Kirsinger* in Berlin. Die Autoren der Zs. sehen sich, angesichts der verbreiteten Vorstellung, was Salonmusik sei, immer wieder zu Begriffsklärungen genötigt:

M. Lubowski, *Ethymologisches zur „Musiksalon"-Frage* (Der Musiksalon V, 1913): Der Herausgeber [Lubowski selbst], der schon vor vielen Jahren von der *kurzsichtigen Anklammerung an das Wort „Salon"* sprach, ...wandte sich... an die hierin maßgebendste Persönlichkeit, nämlich an Herrn Prof. *Bertrand Roth*, den Inhaber und Leiter des „Musiksalons Bertrand Roth" in Dresden, sich... zu der Frage öffentlich zu äußern..., was ihn veranlaßt hat,

dem Werk, das er mit so großem Kostenaufwand ins Leben gerufen hat, ...den Namen „Musiksalon" zu geben. Die Antwort lautete folgendermaßen: ...Bei der Antwort auf diese Frage muß ich bekennen, zunächst auch keine Freude an dem Worte „salon" gehabt zu haben, zumal man sich daran gewöhnt hat, mit dem Begriffe „Salonmusik" den des seichten, oberflächlichen, modischen Musikmachens zu verbinden. Lange habe ich nach einem deutschen Ausdruck für das Wort „Salon" gesucht, aber vergebens ... So gibt es denn meines Erachtens in unserer reichen deutschen Sprache kein Wort, welches sich deckt mit dem Begriffe des Salons als eines behaglichen, schön ausgestatteten Raumes, in welchem die Freunde des Hauses sich regelmäßig versammeln, um künstlerische, wissenschaftliche und höhere gesellschaftliche Interessen zu pflegen. In diesem Sinne haben wir den Begriff von Paris übernommen, wo in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Salons bedeutender Männer und Frauen eine ganz hervorragende Rolle spielten... Sie [die Musiksalons] wollen dem Künstler Gelegenheit geben, in kleinen, wirklich musikalischen Kreisen sich und seine Werke hören zu lassen, persönliche Beziehungen und Freunde zu gewinnen und festen Fuß zu fassen für weiteres Wirken. Sie wollen die begüterten Kreise dazu anregen, ihre gesellschaftlichen Veranstaltungen durch Kunstdarbietungen zu heben und zu verschönern. Sie wollen, daß der Begriff des Musizierens im Salon sich wieder decke mit der Musica di camera, der unsere klassischen Meister die schönsten Geistesblüten zum Strauß gebunden haben (100 f.);
H. Wetzel, *Die Aufgaben d. Musiksalons*, ibid.: Daß der Musiksalon, des Wortes Salon wegen, ...schon als eine Pflegestätte oberflächlicher Unterhaltungsmusik vor einem Kreise modischer Genußmenschen betrachtet worden ist... und sicher öfter noch angesehen wird, kann (mich wenigstens) nicht... berühren... Der Musiksalon, so wie ihn sich die Anhänger der in dieser Zeitschrift vertretenen Idee denken, ist natürlich eine Pflegestätte nur ernster Musik... Er will die für jeden feineren Musikgenuß notwendigen intimen Räumlichkeiten... Der Musiksalon will damit zugleich den Künstler, der heute nur allzuleicht dahin getrieben wird, auf Massenwirkungen hin zu arbeiten, zu einer stilleren innerlicheren Art des Konzertierens zurückführen... Der Musiksalon, geleitet von echten kunstbegeisterten Liebhabern, will die Schönheitswünsche dieser in Erfüllung gehen lassen (203).

VI. Sehr merklich verringert sich die Dichte musikpublizistischer Belege für mus. Begriffe, die mit dem Wort Salon gebildet werden, seit etwa 1900 (zu den gesellschafts- und musikgesch. Voraussetzungen vgl. das Kap. *Vom Verschwinden d. Salonmusik um d. Jahrhundertwende* in Ballstaedt/Widmaier 1989, 351–364). Der Ausdruck Salonmusik bezieht sich bereits während, weit mehr dann nach dem I. Weltkrieg kaum noch auf eine aktuelle mus. Praxis oder kompositorische Produktion, sondern ausdrücklich wird darauf abgehoben, daß er nun ein PHÄNOMEN DER VERGANGENHEIT benennt:

Über Hausmusik, Ratgeberschriften d. Dürerbundes II (München o. J. [1919]): Eine der Leistungsfähigkeit des Durchschnitts-Dilettanten entsprechende Scheinvirtuosität und die inhaltslosen Flachheiten eines dem unentwickelten Geschmack der Massen rechnungtragenden rührseligen Lyrismus sind die Merkmale jener als „Salonmusik" bezeichneten Hochflut musikalischer Modeware, in der das allgemeine Musikempfinden zeitweise verschlammte. Bis auf weniges, das sich als Wahrzeichen einer gründlichen Geschmacksverirrung bis in die Gegenwart in das „Salon-Album" der Editionen gerettet hat, ist diese Literatur nun wohl ganz von der Bildfläche verschwunden (17);
K. H. Wörner, *Salon-, Kaffeehaus- u. Unterhaltungsmusik*, in: *Das Atlantisbuch d. Musik*, hg. von Fr. Hamel u. M. Hürlimann (Bln u. Zürich 1934): Werke der Salonmusik beginnen legendär zu werden. Jene Umstände sind im Niedergang, die, vor 100 Jahren im Entstehen, der Salonmusik das Leben gaben. Eine musikgeschichtliche Epoche ist geschlossen (905).

*

Anhang (Salonorchester): Auf dem dtsch. Musikalienmarkt erscheinen seit den 1890er Jahren sogenannte ‚Salonorchesterausgaben'. Das Salonorchester als kleines Ensemble, das an öffentlichen Vergnügungsstätten (z.B. in Gast- und Caféhäusern) musizierte oder zum Tanz aufspielte, hat seinen Namen wahrscheinlich der Tatsache zu verdanken, daß Salon auch als Bezeichnung für Nebenräume von Gaststätten oder Cafés sowie für diese selbst gebräuchlich war (für München belegt dies I. Keldany-Mohr, *„Unterhaltungsmusik" als soziokulturelles Phänomen d. 19. Jh. Untersuchung über d. Einfluß d. mus. Öffentlichkeit auf d. Herausbildung eines neuen Musiktypes*, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XLVII, Regensburg 1977, 85). Denkbar ist auch, daß es zu einer begrifflichen Anlehnung gekommen ist, weil das Repertoire der Salonorchester zunächst vor allem aus Bearbeitungen populärer Salonliteratur für Klavier besteht. In den *Hofmeisterschen Jahresverz.*, die über alle im Druck erschienenen Musikalien Auskunft geben, taucht ‚Salonorchester' als eigene Rubrik erstmals 1896 auf (nach Musikhandel und Musikpflege IV, 1901/02, 62). Im folgenden Jahrzehnt nimmt ein nach unterschiedlichen Ensembletypen differenziertes Angebot an Salonorchesterausgaben rasch zu; Hofmeister *Hdb. d. Mus. Lit.*, Bd. XIV (Lpz. o. J.), das die Neuerscheinungen der Jahre 1909 bis 1913 verzeichnet, nennt im *Systematischen Teil* (24) neun Besetzungstypen:

Amerikanische Besetzung: Klavier, 2 Violinen, Violoncello, Flöte, Klarinette, Cornet, Schlagzeug;
Berliner Besetzung: Klavier, 2 Violinen, Viola, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Trompete (Cornet à Pistons), Posaune, Schlagzeug;
Berlin-Wien-Orch.: Klavier, Harmonium, Violine, Violine obl., Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Trompete (Cornet à Pistons), Posaune, Schlagzeug;
Bijou-Orch.: Klavier, Violine, Violine obl., Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Cornet à Pistons, Klarinette, Schlagzeug (Harmonium ad. lib.);
Hausmusik: Klavier, Harmonium (auch ohne), Streichquintett, Flöte;
Künstler-Ensemble: Klavier, Violine, Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Trompete;
Liebhaber-Orch.: Klavier, Harmonium, 2 Violinen, Vio-

la, Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette, Cornet, Posaune, Schlagzeug;
Pariser Besetzung: Klavier, Violine, Violoncello, Flöte, Cornet;
Wiener Besetzung: Violine, Violine obl., Kontrabaß, Flöte, Klavier, Harmonium, Schlagzeug.

Es ist davon auszugehen, daß sich zunächst umgangssprachlich eingebürgert hat, den Begriff Salonmusik auf die Musik der Salonorchester zu übertragen. In der mus. Publizistik läßt sich dies erst seit den 1920er Jahren nachweisen, etwa in M. Webers Art. *Salon- u. Jazzmusik* (Anbruch XI, 1929, 136 f.), in dem Instrumentationstechniken und Repertoirefragen der Salon- und Jazzkapellen diskutiert werden. Die insgesamt sehr geringe Zahl entsprechender Belege mag damit zusammenhängen, daß der über Musik schreibenden Zunft kaum der Rede wert schien, was Salonorchester zu bieten hatten.

*

Lit.: I. Fellinger, Die Begriffe *Salon* u. *Salonmusik* in d. Musikanschauung d. 19. Jh., in: Studien zur Trivialmusik d. 19. Jh., hg. von C. Dahlhaus, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. VIII, Regensburg 1967; E. Lichtenhahn, Salonmusik. Ein ästhetisches u. gesellschaftliches Problem d. Schumannzeit, NZfM CXLVI, 1985, H. 11; A. Ballstaedt u. T. Widmaier, Salonmusik. Zur Gesch. u. Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis, BzAfMw XXVIII, Stuttgart 1989.

Tobias Widmaier, Freiburg i. Br. 1989

Satz

dtsch. (mhd. Saz), rückgebildet von setzen, dem Kausativ zu sitzen, das (Fest-)Gesetzte, der Ausspruch, Sprung; grammatikalischer Terminus für eine sprachliche, in sich abgeschlossene, nach bestimmten grammatischen Regeln konstruierte Einheit (seit J.-G. Schottel, *Teutsche Sprachkunst*, Braunschweig 1641) und damit gleichbedeutend mit lat. sententia, das in diesem übertragenen Sinne (seit M. T. Cicero, *In M. Antonium oratio Philippica*, 44/43 vor Chr.) allerdings eher selten gebraucht wird; als mus. Fachausdruck ist Satz ebenfalls seit dem 17. Jh. nachweisbar, bezeichnet seit dem 18. Jh. darüber hinaus (in logischem Gebrauch) eine festgeformte Aussage, deren Gültigkeit behauptet wird (etwa „Satz des Pythagoras"), eine bestimmte zusammengehörende Menge oder Anzahl (etwa „ein Satz Schüsseln") oder die Gesamtheit von Bestandteilen, die eine Mischung ausmachen (etwa „ein Satz Briefmarken").

I. In den frühesten greifbaren Belegen seit der Wende vom 14. zum 15. Jh. begegnen aus dem Umfeld des Simplex Satz im mus. Kontext das Substantiv Gesätz oder das Verb setzen (auch zusammengesetzt mit verschiedenen Präfixen) als Benennungen für die STROPHE EINES MEISTERLIEDES SOWIE BESTIMMTE KOMPOSITORISCHE VERFAHRENSWEISEN (wie etwa eine Kompos. in Tabulatur bringen).

II. In seiner umfassendsten Bedeutung als das (mehrstimmig) Gesetzte meint der mus. Begriff (Ton-)Satz seit der Mitte des 17. Jh. das PRINZIP UND RESULTAT DES KOMPONIERENS.

III. Bemerkenswert für die weiteren Bedeutungen von Satz ist, daß sie alle seit dem ausgehenden 17. Jh. im Laufe von nicht einmal 50 Jahren nacheinander in Erscheinung treten. Zunächst bezeichnet Satz in zeitbedingten Bedeutungen ETWAS IN GANZ SPEZIELLEM SINNE KOMPOSITORISCH (ZUSAMMEN-)GESETZTES.

(1) Vornehmlich in der Generalbaßlehre wird Satz auf VIERTÖNIGE AKKORDE eingeschränkt.

(2) Mit Beginn des 18. Jh. gilt Satz in unterschiedlichem Kontext als Synonym für THEMA.

IV. Darüber hinaus erweist sich Satz seit dem frühen 18. Jh. und ausgehend wohl von J. Mattheson als OMNIPRÄSENTER TERMINUS DER MUSIKALISCHEN FORMENLEHRE in verschiedenen Konnotationen.

(1) In einem primären Sinne bezeichnet der Ausdruck eine gewisse kompositorische und in bestimmter Weise VOLLSTÄNDIGE UND FÜR SICH SINNVOLLE SYNTAKTISCHE EINHEIT.

(2) Ebenso bezieht sich Satz auf einen gleichsam aus mehreren solchen Einheiten zusammengesetzten BESTIMMTEN ABSCHNITT EINER KOMPOSITION.

(3) In seiner heute gängigsten Verwendung wird der Ausdruck als ein IN SICH GESCHLOSSENER TEIL EINES IN ZYKLISCHER FORM ANGELEGTEN MUSIKWERKES verstanden.

I. In den frühesten greifbaren Belegen seit der Wende vom 14. zum 15. Jh. begegnen aus dem Umfeld des Simplex Satz im mus. Kontext das Substantiv Gesätz oder das Verb setzen (auch zusammengesetzt mit verschiedenen Präfixen) als Benennungen für die STROPHE EINES MEISTERLIEDES SOWIE BESTIMMTE KOMPOSITORISCHE VERFAHRENSWEISEN.

So bezeichnet Gesätz (als gesetzen erstmals in der vor 1400 zu datierenden *Limburger Chronik* des T. Elhen von Wolfhagen; ed. Wyss, MGH, Dtsch. Chroniken IV, 1, Hannover 1883, 49) die aus Stollen, Stollen und Abgesang bestehende Strophe eines Meisterliedes (vgl. K. Gudewill, Art. *Barform, Bar*, MGG I, 1949–51, 1259).

Jeweils seit der ersten Hälfte des 16. Jh. sind die Verben absetzen (im Sinne von in eine Tabulatur bringen), (eine Weise usw.) aufsetzen oder (den Gb.) aussetzen nachweisbar, deren Bedeutungsumfang sich freilich teilweise überschneidet:

H. Judenkünig, *Ain schone kunstliche vnderweisung* (Wien 1523) II: ...merkh, wann dw ain stym nach der andern abgesetzt hast (f. l);

...vnnd wan das stukh aufgesatzt ist... (f. l ij);

M. Agricola, *Musica Instrumentalis Deudsch* (Wittenberg 1529), III. Cap. *Ein vnterweisung vom absetzen* (f. xxv');

S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius* (Augsburg 1571): *Tabulatur*, Außgesetzter gesang auff Orglen, lauten, harpffen...

Tabulim, Gsang aussetzen (ed. Öhmann, *Simon Roths Fremdwörterbuch*, in: Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI, 1936, 355 a);

B. Schmid d. Ältere, *Zwei Bücher Einer Neuen Kunstlichen Tabulatur...* (Straßburg 1577): Deren das Erste [Buch] ausserlesne Moteten und Stuck zu sechs fünff und vier Stimmen... abgesetzt (zit. nach: W. Merian, *Der Tanz in d. dtsch. Tabulaturbüchern*, Lpz. 1927, 79);

J. Burmeister, *Hypomnematum musicae poeticæ... synopsis* (Rostock 1599): *...de ratione reducendi cantum ex notis ad literas (quod vernaculâ* absetzen *vocamus)* (f. A 3' f.; aus einem Brief J. Simonius');

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): ...sondern damit, wenn etwa solche vnd dergleichen *Signa* in den *Cantionibus* vorfallen, ein *Cantor* sich im Singen, ein Organist im Absetzen vnd sonsten daraus finden können (54);

II, 9. Cap. De Cantilenarum transpositione. *Wie vnd vff was massen etliche Çantiones im absetzen* transponirt *werden müssen* (80 ff.).

Wenn nicht als Synonym zu absetzen (wie im Titel von H. Gerles *Musica teusch... auß d. gesang in d. Tabulatur zu ordnen vnd zu setzen...*, Nürnberg 1532), begegnet das Verb setzen selbst, und zwar im allgemeineren Sinne von notiert, bereits bei H. Rosenplüt in einem Bericht über C. Paumann, dem er auch seine mus. Kenntnisse verdankt; „gesatzt" kontrastiert dabei mit der als improvisiert gemeinten lat. Fügung ad placitum:

Der Lobspruch auf Nürnberg (1447): Das tregt er alles in seiner memoria. / Ad placitum oder gesatzt / Und was für musica wirt geschatzt / In chores cantum, das kan er awßen [sc. auswendig] (*Reimpaarsprüche u. Lieder*, hg. von J. Reichel, Tübingen 1990, 230: 276–279).

Auf ähnliche Weise werden im 16. Jh. auch andere Wortformen gebraucht:

Judenkünig, *Ain... vnderweisung*, loc. cit.: denen hab ich, auß jeder hanndt ain pryaml gesatzt... (f. a ij);
Fr. Beurhaus, *Erotematum musicæ libri duo* ([Dortmund 1573] Nürnberg [2]1580): [Quid est systema?] *Das Fundament oder die satzung der Thön und des Gesangs* (f. B 4).

Entsprechende Verben tauchen später insbesondere in Definitionen von Komposition auf in nahezu stereotypen Formulierungen wie „wolklingende liebliche *harmoniam* setzen vnd machen" (J. A. Herbst, *Musica Poëtica*, Nürnberg 1643, 1), „liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge... aufsetzen und zu Papier bringen" (J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 15) oder „Harmonien aufsetzen, oder zu Papier bringen" (WaltherL, Lpz. 1732, 178 a; jeweils ausführlich zit. → *Compositio* IV. (2) bzw. V.).
In ganz ursprünglicher Weise scheint J. Haydn das Verb setzen zu verstehen, wenn er die einzelnen Stadien beim Komponieren mit improvisieren, komponieren und (letztendlich in Noten oder Partitur) setzen benennt (wie er an anderer Stelle explizit schreibt):

Brief an d. Verleger Artaria (12. 7. 1787): Übersende unterdess[en] das 6te quartett [Hob. III: 49], aus mangl der Zeit hab ich das 5te [Hob. III: 48] noch nicht setzen können, unterdessen aber ist dasselbe schon componiert (*Gesammelte Briefe u. Aufzeichnungen*, hg. von D. Bartha, Kassel 1965, 172); die Wendung „in die Partitur zu setzen" im Brief an M. von Genzinger (14. 6. 1789; ibid., 208).

*

Exkurs: Die mus. Begriffssprache kennt diverse Komposita mit dem Grundwort Satz aus dem instrumentenkundlichen Bereich (vgl. insgesamt die einschlägigen Artikel beispielsweise im RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967):

Hintersatz bzw. Nachsatz für das in spätgotischen Orgeln hinter der Hauptstimme (Prinzipal) stehende Pfeifenwerk (Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II, Hbg [2]1721, hg. von J. Mattheson, 112 a; Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 467);
Untersatz für eine gedackte Stimme, häufig im Pedal (M. Praetorius, *Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 96; WaltherL, Lpz. 1732, Art. *Pileata major*, 482 a);
Vorsatz (Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, loc. cit., 467).

Beim Spielen von Blasinstrumenten oder beim Gesang ist ferner der Ausdruck Ansatz geläufig (Praetorius, *Syntagma mus.*, loc. cit. 152).
Hinsichtlich des Instrumentalspiels überhaupt taucht außerdem seit dem späteren 18. Jh. im Sinne von Applikatur der heute gängige Begriff Fingersatz auf (G. J. Vogler, *Kuhrpfälzische Tonschule*, Mannheim 1778, 17 passim), den C. Ph. E. Bach in leicht modifizierter Form kennt (*Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* I, Bln 1753, I *Von d. Finger-Setzung*, 15 ff.).

*

II. In seiner umfassendsten Bedeutung als das (mehrstimmig) Gesetzte meint der mus. Begriff Satz bzw. Tonsatz – wie auch das wiederholt angesprochene Kompositum Setzkunst – seit der Mitte des 17. Jh. das PRINZIP UND RESULTAT DES KOMPONIERENS, mithin die Grundlagen für das Verfertigen eines mehrstimmigen Tonstücks (im Sinne einer Satzlehre) gleichermaßen wie ein „ausgearbeitetes und schriftlich fixiertes mus. Werk" (→ *Res facta* I.).
Wohl erstmals läßt sich der Ausdruck Satz nach 1650, allerdings noch ohne nähere Bestimmung, bei H. Schütz und seinem Schüler Chr. Bernhard belegen. Während bei Schütz, der in der Nr. 8 seiner *Zwölf geistlichen Gesänge* (Dresden 1657) der B. c.-Stimme die *Erinnerung* voranstellt, „daß der Author dieselbigen [50 Strophen] in 10. Sätze und unter jeden Satz 5. Strophen gebracht" habe (zit. nach: *Gesammelte Briefe u. Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, 266 f.), noch die umgangssprachliche Bedeutung von Satz als Bezeichnung einer bestimmten zusammengehörenden Menge dominieren mag, dient derselbe Ausdruck Bernhard in seinem *Tract. compos. augmentatus* (um 1660) schon ganz konkret zur Benennung verschiedener kurzer mehrstimmiger Notenbeispiele, mit denen er seine Figurenlehre demonstriert (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in d. Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel [2]1963, 64, 72, 110 u. 124).
Eben dieser Begriff von Satz scheint sich schon bald zu verfestigen, wie ein von J. A. Reinken in jungen Jahren verfaßter Passus belegt, wo bereits zwischen reinen und unreinen Sätzen gemäß den Regeln differenziert wird:

J. P. Sweelinck, *Compos. Regeln* (nach 1665): Dem [sc. verschiedenen Kontrapunktarten] aber beigefüget ist die wahre beschaffenheidt der Reinen und unreinen sätze, so alles aus dehnen bewehrtesten autoribus satzam vnd zur genüge erweislich... (ed. Gehrmann, Werken X, s'Gravenhage u. Lpz. 1901, 104 a).

D. Speer zufolge zeichnet sich ein guter Komponist dadurch aus, daß er nicht nur „gewiese Reguln deß Setzens" beherrsche, sondern auch als ästhetische Prämisse die „Zier- und Lieblichkeit eines Satzes" beachte (*Grund-richtiger... Unterricht d. Mus. Kunst*, Ulm [1687] ²1697, 262; zit. → *Compositio* V. (2)). Und in J. G. Walthers *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708; ed. Benary, Lpz. 1955) bezieht sich Satz sowohl auf umfangreichere vierstimmige als auch ganz einfache zweistimmige Klangfortschreitungen, die der Autor je nachdem als „gut" (113), „zu meiden" (124) oder gar als „unrecht und verbothen" (134) beurteilt.

Ein wichtiger (und eben bereits erwähnter) Ausdruck in diesem Zusammenhang ist reiner Satz, „wodurch man überall eine nach den strengsten Regeln der Composition verfertigte Musik versteht" (Fr. W. Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik* III, Bln 1757/58, 266), wohingegen J. Ph. Kirnberger in seinem kompendiösen Werk *Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* (Bln u. Königsberg 1776–79) keine explizite Bestimmung bietet.

Die erste umfangreichere Definition von Satz und wohl erste überhaupt in diesem Kontext liefert der vermutlich aus J. A. P. Schulz' Feder stammende Art. *Saz; Sezkunst* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. 1774), in dem – ausgehend von einer Erklärung von Setzen als „Erfinden und Ausarbeiten eines Tonstüks" (1009 a) – von einer allgemeineren Bedeutung eine speziellere abgesondert wird und Satz sich in letzterem Sinne auf den eigentlichen Vorgang des Komponierens bezieht, der insofern analog zur Grammatik in der Sprache zu setzen ist, über die bloße Kenntnis und Beobachtung gewisser mechanischer Regeln aber erheblich hinausgeht, da das Komponieren zudem „Genie und Geschmak" erfordere:

Izt bezeichnet man durch das Wort Saz bisweilen gar alles, was zu Erfindung und Aufzeichnung eines Tonstüks gehört... Doch scheinet es, daß man insgemein dem Worte eine etwas eingeschränktere Bedeutung gebe, und nur die Arbeit dadurch ausdrüke, die nach bestimmten und einigermaaßen mechanischen Regeln geschieht, durch deren Beobachtung die das Ohr beleidigenden Fehler vermieden werden...

In diesem eingeschränkten Sinn genommen, ist der Saz für die Musik, was die Grammatik für die Sprache. Man kann vollkommen grammatisch, das ist sehr verständlich, deutlich und rein sprechen, ohne etwas zu sagen, das Aufmerksamkeit verdienet; und in der Musik kann man sehr rein sezen und doch ein elendes Tonstük machen. Diese Kunst hat mit allen schönen Künsten das gemein, daß sie erstlich Genie und Geschmak erfodert... und denn die Fertigkeit das erfundene so vorzutragen, oder auszudrücken, wie es die mechanischen Regeln der Kunst zu Vermeidung alles Anstoßes erfodern (1009 a); ähnlich in WolfL (Halle 1787, Art. *Satz; Setzkunst*, 135).

In engem Konnex mit seiner Bedeutung als „grammatische Beschaffenheit eines Tonstückes" (H. Chr. Koch) wird der Begriff Satz später vor allem mit dem harmonischen Aspekt einer Komposition identifiziert, womit zuweilen die Begriffe Stil und Schreibart verknüpft sind:

D. G. Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen* (Halle u. Lpz. [1791] ²1800): Denn das Kunstwort Satz wird größtentheils nur von dem harmonischen Theile einer Komposition, und in so fern mit Harmonie oft gleichbedeutend gebraucht (30);

KochL (Ffm. 1802), Art. *Satz*: Hauptsächlich verstehet man aber unter dem Worte Satz

4) die grammatische Beschaffenheit eines Tonstückes. Man sagt daher, der Satz ist r e i n, wenn die grammatischen Regeln der Harmonie beobachtet worden sind. In dieser Bedeutung umfaßt das Wort Satz den ganzen mechanischen Theil der Setzkunst; daher bedienet man sich oft des Ausdruckes: d e n S a t z s t u d i e r e n, anstatt der Redensart: die Komposition erlernen (1291);

HäuserL (Meissen 1828), Art. *Satz*: Im weitesten Sinne versteht man darunter alles, was zur Erfindung und Aufzeichnung eines Tonstücks gehört, dann aber auch das, was man unter H a r m o n i e versteht (II, 59);

A. B. Marx, Art. *Satz*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838): Und v i e r t e n s denkt man in der Musik bei dem Worte Satz an die harmonische Ausarbeitung eines Tonstücks, wie an die Kunst derselben und ihre mancherlei Formen. Es ist dies die vornehmste und auch eigentlichste Bedeutung des Wortes in der Musik (147); übernommen in den gleichnamigen Art. des BernsdorfL III (Dresden 1861, 437);

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Satz*: (2) Style, manner of writing; e. g., *strenger (freier) Satz*, strict (free) style (661 b).

Eine moderne Definition von Satz in diesem Sinne versucht W. Keller zu geben:

Hdb. d. Tonsatzlehre, Bd. I *Tonsatzanalytik* (Regensburg 1957): Die Gesamtheit aller musikalisch-rationalen Phänomene eines Musikstückes nennen wir *Musikalischen Satz*. Ein Musikalischer Satz ist das Ergebnis des Ineinanderwirkens sonanz-, distanz- und zeitmodaler Faktoren (37).

*

Exkurs: Bezieht sich Satz im beschriebenen Kontext wie auch in allen nachfolgend behandelten Bedeutungen immer auf ein konkretes kompositorisches Gebilde, so versteht H. Schenker unter Ursatz, einem von ihm 1921 geprägten Begriff, den nur latent vorhandenen und durch Analyse erst zu erschließenden zweistimmigen Gerüstsatz, der Kompositionen der klassisch-romantischen Musikepoche zugrundeliegt; dieser Gerüstsatz besteht aus der sogenannten Urlinie, einer sekundweise fallenden Ausfüllung der Terz, Quinte oder Oktave zur Tonika (sogenannter Terz-, Quint- bzw. Oktavzug), und der kontrapunktischen Unterstimme als Brechung des Tonikadreiklangs durch die Oberquinte (erweiterbar durch Sekunde und Quarte).

Lit.: V. Zuckerkandl, Art. Urlinie, Ursatz, HarvardD, Cambridge, Mass. 1944; E. Seidel, Art. Ursatz, RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967.

*

III. Bemerkenswert für die im Folgenden behandelten Bedeutungen von Satz ist, daß sie alle seit dem ausgehenden 17. Jh. in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum, nämlich im Laufe von nicht einmal 50 Jahren, nacheinander in Erscheinung treten. Zunächst bezeichnet Satz ETWAS IN GANZ SPEZIELLEM SINNE KOMPOSITORISCH (ZUSAMMEN-)GESETZTES, nämlich zum einen den Zusammenklang gleichzeitig erklingender Töne und zum anderen den Zusammenschluß zeitlich aufeinanderfolgender Töne. Beiden Verwendungsweisen ist allerdings keine allzu lange Geltung beschieden.

(1) Vornehmlich in der Generalbaßlehre und mehr oder weniger deutlich von Dreiklang unterschieden (→ *Trias* I. (2)) wird Satz auf VIERTÖNIGE AKKORDE eingeschränkt. Zusammen mit dem Synonym Griff begegnet der Begriff in dieser Bedeutung erstmals 1698 bei A. Werckmeister, der zwei verschiedene Akkordformen eigens benennt, mit „*Ordinar*-Sätze" Akkorde in enger Lage mit Verdoppelung des Grundtones als Baßton und mit „*Extraordinar*-Sätze" solche in weiter Lage mit Oktavverdoppelung eines anderen als des Grundtones:

Die Nothwendigsten Anm. u. Regeln, Wie d. General-Baß Wol könne tractiret werden... (Aschersleben 1698): Sie werden aber daher *ordinar* Griffe oder Sätze genennet, weil allemahl eine *Octava, Qvinta, Tertia* zu einem *fundamental Clave* gesetzet wird: So aber eine von denen gedoppelt gesetzet wird, so ist es schon ein *extraordinar* Satz (f. B); Titel und Zitat in → *Accord* II. (2) Exkurs beziehen sich auf die spätere, erweiterte Ausgabe dieser Schrift, die undatiert ist, aufgrund zweier Hinweise auf die *Harmonologia Musica* aber erst nach 1702 publiziert worden sein kann.

In seiner *Harmonologia Musica* (Ffm. u. Lpz. 1702) fügt Werckmeister zwei weitere Bezeichnungen hinzu: „zerstreuete (*Ordinar*-)Sätze" für solche in weiter Lage (3), die er später alternativ auch „Haupt-Sätze" (27; zit. → *Thema* II. (1)) nennt, sowie „Sonderbahre Sätze" für alle diejenigen Akkorde, die einer Bezifferung bedürfen wie etwa der Quartsextakkord (5). Mehrere Autoren übernehmen diese Bedeutung von Satz, die Mitte des 18. Jh. obsolet zu werden scheint:

J. D. Heinichen, *Neu erfundene u. gründliche Anweisung...* (Hbg 1711): Zu jedweder Note des *General-Basses*, wo keine *Signatur* stehet, wird *ordinair* mit der rechten Hand zusammen gegriffen, die *Tertia, Quinta* und *Octava*, welches mit einem Worte genennet wird ein *Accord*, oder ein *ordinairer* Satz und Griff (25); vgl. *Der General-Bass in d. Compos.* (Dresden 1728, 120; zit. → *Accord* II. (2)(b));
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Syzygia*: ...*conjunctio consonantiarum* ist, wenn drey oder mehr zusammenstimmende Klänge auf- oder über einander gesetzt werden. Man nennet es insgemein auf Teutsch: einen Satz (591 b);
Fr. W. Marpurg, *Des critischen Mus. an d. Spree erster Bd.* (Bln 1750), 18. Stück (1. 7. 1749): Von dem consonirenden Hauptaccord stammen alle consonirende oder übereinstimmenden Sätze, von dem dissonirenden alle dissonirende oder unübereinstimmende Sätze her. Diese hergeleiteten Sätze werden wir umgekehrte Accorde nennen (147);
C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Der [aus dem Dreiklang durch Hinzufügung der Oktave gewonnene] eigentliche Accord kann, wie alle vierstimmige Sätze, in dreyen Lagen verändert werden... (32).

Gleichwohl bedient sich erheblich später noch Bettina von Arnim auf eigenartige Weise des Ausdrucks Satz in Verbindung mit Akkord:

Clemens Brentanos Frühlingskranz (Charlottenburg 1844): Der verminderte Septakkord hat seinen Satz auf dem Leitton des Grundtons.
Kleine 3.
Falsche 5.
Verm. 7 (Werke u. Briefe I, Ffm. 1986, 113).

(2) Mit Beginn des 18. Jh. gilt Satz, ob als Simplex oder in Form eines Kompositums (vornehmlich Haupt- oder Fugensatz), gleichfalls in unterschiedlichem Kontext als Synonym für THEMA im Sinne einer „Grundlage nahezu jeglicher musikalischer Komposition" (→ *Thema* II.); zumal in diesem Fall dürfte der rhetorische Satzbegriff als „durch *inventio* gefundener und durch *verba* ausgedrückter Gedanke" durchscheinen (H. Lausberg, *Hdb. d. lit. Rhetorik*, München 1960, 807 b).
J. G. Walther grenzt diesen Begriff zunächst auf den Fugensoggetto ein:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. Weimar um 1708): Wird sonsten auch *Subjectum* oder *Thema* genennet, und dieses letztere sonderl.[ich] daher, weil man in Erwehlung einer *Fuga* gleichsam einen gewißen Satz vornimmt, welchen man *tractiren* und abhandeln will (ed. Benary, Lpz. 1955, 183).

Auch in späteren Fugendefinitionen begegnet – teilweise alternativ zu Thema – das Simplex Satz, mitunter ersetzt durch die beiden Komposita Fugen- und Hauptsatz (→ *Dux* V. (3) bzw. → *Thema* II. (1)):

J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Eine *regulaire* Fuge ist eigentlich, die... Wiederhohlung eines gewissen *Thematis*..., allwo eine Stimme nach der andern... eben dasselbe *Thema*, oder denselben Satz anhebet und nachsinget... (142);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Fuga ligata*: ...wenn eine oder mehr Folge-Stimmen der anfangenden nicht nur ihr *thema*, d. i. den von Anfange bis auf die zweyte eintretende Stimme gemachten Satz, sondern auch alle andere, nach der eingetretenen zweyten oder Folge-Stimme, vorkommende Noten durchgängig nachmachen (266 b f.);
Mattheson, *Kern melodischer Wiss.* (Hbg 1737): Eine iede Fuge hat zwey Haupt-Kämpffer, welche die Sache mit einander ausmachen müssen... Der anhebende Satz ist der Führer, oder *Dux*...
Wenn man nun weiß, mit welchen Klängen ein Thema oder Fugen-Satz anfangen könne, so wird auch nöthig seyn zu sagen, wie dessen Schluß oder Abbruch ungefehr beschaffen seyn möge (145);
Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I (Bln 1753): Bey allen Arten der Fuge sind folgende fünf Stücke, als die zur Characteristik derselben gehören, zu beobachten:

1) Der Führer, sonst auch Hauptsatz, Vorsatz, Thema, genannt... So heißt der zum Grunde liegende Satz, der die Fuge anhebet.
2) Der Gefährte, sonst der Nachsatz genennet... (17 f.);
G. J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* III, 2 (Mannheim 1780/81): Die Fuge ist ein musikalisches Gespräch, worin der Satz, wie er von einer Stimm ist vorgetragen worden, nach und nach von allen andern wiederholet wird...
Ein Satz einer Fuge, das erste Gesang oder der Vortrag muß in einem andern Ton sich schliesen, als er angefangen, sonsten wäre er kein Anlaß zu einem Gespräche (50 f.);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* III (Lpz. 1793): Die Fuge ist ein solches Tonstück, in welchem ein Satz oder melodischer Theil, der besonders so gebildet ist, das er verschiedener Arten der Nachahmungen fähig ist, nach gewissen, dieser Art Tonstücken ganz eigenthümlichen Regeln dergestalt ausgeführt wird, daß er das ganze Stück hindurch unter beständigen Veränderungen aus einer Stimme in die andere versezt wird (280 f.); vgl. sein *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807, Art. *Hauptsatz*, 183; zit. → *Thema* III.).

Mit den bei Marpurg anzutreffenden Antonymen Vor- und Nachsatz für Dux und Comes (→ *Dux* III. (3)–(4)) verdeutlichte bereits Mattheson 1739, daß es sich dabei um zwei verschiedene, dennoch notwendigerweise miteinander verknüpfte Ausprägungen ein und desselben Fugensoggettos handelt:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): So [sc. Antwort] wird in Fugen und fugirten Sachen derjenige Nachsatz figürlich genennet, welcher auf dem Vorsatze folget, und denselben gleichsam beantwortet (367);
Es ist auch nicht bey allen Fugen-Sätzen möglich, die Intervalle im Vor- und Nachsatze gleich zu machen; im Wiederschlage mit dem gehörigen Klange anzufangen; und dabei die Gräntzen der Octave nicht zu überschreiten (375).

Ohne daß diese Bezeichnungsweise sonst irgendwelche Wirkung gezeigt hätte, wird sie von A. von Dommer insofern zugespitzt, als er den einen Ausdruck in Vordersatz modifiziert und Dux und Comes als die beiden zu einer Periode zusammengefügten Teile interpretiert (vgl. unten, IV. (1)):

Elemente d. Musik (Lpz. 1862): Die für das Thema und dessen unmittelbar folgende Nachahmung gebräuchlichen Namen F ü h r e r und G e f ä h r t e (*dux* und *comes*) sind althergebracht, wennauch genau genommen nicht durchaus bezeichnend. Denn der Hauptsache nach ist der Gefährte der Führer selbst. Man gebraucht auch die Benennungen V o r d e r- und N a c h s a t z, indem Führer und Gefährte gewissermassen zu einer (wennauch nicht rhythmisch gegliederten) Periode sich zusammenschliessen (195 f.).

Seit den 1720er Jahren wird der Bedeutungsumfang von Satz, zumal in Form eines Kompositums, auf jedwedes mus. Thema ausgedehnt, dem laut Mattheson in der Rhetorik der „Text oder Unterwurff" entspricht:

Justinus (à Desponsatione), *Mus. Arbeith u. Kurtz-Weil...* (Augsburg u. Dillingen 1723) I: Es [sc. das *Thema*] wird sonst auch *subjectum* oder *Argumentum* genennt, auf Teutsch aber eigentlich ein Vorsatz, welchen ich hier hören zu lassen, außzuführen, stelle und anfange (o. S.);
J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745), 8. Stück (11. 6. 1737): In allen musikalischen Stücken ist ein Hauptsatz nöthig, woraus die ganze Folge desselben unumgänglich entstehen muß... In dem Hauptsatze äußert sich die Erfindung (82; ähnlich 268);
Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, loc. cit.: Bey dem Themate oder Haupt-Satze, welcher gleichsam in der melodischen Wissenschafft dasjenige vorstellet, was bey einem Redner der Text oder Unterwurff ist, müssen gewisse besondere Formuln im Vorrath seyn, die auf allgemeine Vorträge angewandt weden können (122);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Hauptsatz*: Ist in einem Tonstük eine Periode, welche den Ausdruk und das ganze Wesen der Melodie in sich begreift, und nicht nur gleich anfangs vorkömmt, sondern durch das ganze Tonstük ofte, in verschiedenen Tönen, und mit verschiedenen Veränderungen, wiederholt wird. Der Hauptsatz wird insgemein das Thema genennt... (522 a).

Dem Verfasser des zuletzt zit. Artikels, J. Ph. Kirnberger, zufolge zeichnet sich das als Hauptsatz bezeichnete Thema ferner durch eine „hinlängliche Deutlichkeit oder Verständlichkeit des Ausdruks" (522 b) aus und durch eine „gewisse Länge" (ibid.), d. h. einen dem Ausdruck entsprechenden Umfang, sowie durch „wahre Einheit" (523 a).
Die Synonymität von (Haupt-)Satz und Thema kehrt bei Forkel wieder, der zugleich „Nebensatz" als Pendant sowie den Begriff „Gegensatz" einführt, gleichermaßen wie bei anderen Autoren:

J. N. Forkel, *Über d. Theorie d. Musik* (Göttingen 1777), wiederabgedr. als: *Von d. Theorie d. Musik...* (Magazin d. Musik I, 1783): In dieser ästhetischen Anordnung muß also das Wesen der musicalischen Hauptsätze, (Thema) ähnlicher zur Unterstützung dienender Nebensätze, der Zergliederungen widersprechender, entgegengesetzter Sätze, u. s. w. erläutert, und gezeigt werden, wie daraus gleichsam Eingänge, (*Exordium*) Propositionen, Widerlegungen, Bekräftigungen und Schlüsse zu formen sind (894);
ders., *Allgemeine Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): Kleinere Tonstücke, als Sonaten etc. werden sogleich mit dem Hauptsatze angefangen... Er ist in der Musik das, was der Text für den Redner ist. Er muß Nebensätze in sich enthalten, die im Allgemeinen auf ihn angewendet werden können, das heißt im musikalischen Sinn, er muß an Modulationen, an feinen Wendungen fruchtbar seyn, die durch zweckmäßige Anwendung und Stellung, zur Unterstützung und Bekräftigung desselben benuzt werden können. Alle diese Modulationen und feinen Wendungen müssen als Gegen- und Nebensätze dienen. Die Gegensätze sind in der Musik das, was in der eigentlichen Rede die Beyspiele sind... Bisweilen werden sie mit dem Hauptsatze zugleich verbunden, wie in Fugen, oder überhaupt in der polyphonischen Compositionsart geschieht; bisweilen werden sie aber auch hintereinander angebracht, hauptsächlich, wenn Haupt- und Gegensatz so beschaffen sind, daß sie leicht im Gedächtnisse behalten werden können (51);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Satz*: Man verstehet darunter
1) jedes einzelne Glied eines Tonstückes, welches an und für sich selbst einen vollständigen Sinn bezeichnet. In

dieser Bedeutung hat das Wort Satz verschiedene Arten von Unterabtheilungen; so nennet man z. B. dasjenige an sich vollständige Glied eines Tonstückes, welches zum Gegenstande der Ausarbeitung des Ganzen gewählt worden ist, oder welches diejenige Empfindung ausdrückt, welche in dem Tonstücke in verschiedenen Modifikationen dargestellet werden soll, den H a u p t s a t z oder das T h e m a, und die damit in Verbindung gebrachten Glieder, die zur nähern Entwickelung des Thema dienen, bekommen den Namen N e b e n s ä t z e oder S e k t i o n a l z e i l e n (1289 f.); ähnlich A. B. Marx, Art. *Satz*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838, 147);
E. Th. A. Hoffmann, Rezension von Fr. Witts Sinfonie Nr. 6 (AmZ XI, 1808/09): Nach einem kurzen Einleitungssatze von nicht eben viel Bedeutung... folgt ein Allegro..., dessen Hauptsätze zwar nicht neu und besonders frappant sind, indessen die nun einmal in der Sinfonie angenommene Manier treu auffassen und darstellen: [folgen zwei Notenbeispiele] Der letzte Satz kommt im zweyten Theil [sc. der Reprise] wieder in A dur vor... (518 f.).

Konträr zu dieser Gleichsetzung von Satz und Thema differenziert H. Birnbach zwischen beiden Begriffen, indem Satz ein thematisches Gebilde bezeichnet, bei dem alle Stimmen gleichberechtigt erscheinen und zumindest zwei von ihnen sich kontrapunktisch verkehren lassen, Thema hingegen ein solches Gebilde mit nur einer einzigen Hauptstimme meint, der die anderen untergeordnet sind:

Über d. verschiedene Form grösserer Instrumentaltonstücke aller Art u. deren Bearbeitung (Berliner AmZ IV, 1827): Dem zufolge fängt ein Tonstück mit einem Thema oder Satz... an...
Der Satz, welcher zu Anfang eines Tonstücks statt findet, kann dem zufolge auf eine sehr verschiedene Weise anheben, und wird von mir besonders Satz genannt, wenn er so beschaffen ist, dass alle vier Stimmen melodiereich und wenigstens zwei davon so beschaffen sind, dass dieselben nach den Regeln des doppelten Kontrapunkts in der Oktave verkehrt werden können. T h e m a will ich ihn für den Augenblick nennen, wenn er so beschaffen ist, dass er eine Haupt- oder melodieführende Stimme hat, und drei Nebenstimmen erhält, welche nicht melodieführend sind. Ob er gleich in beiden Fällen sowohl S a t z als auch T h e m a genannt werden kann, so will ich ihn im erstern deshalb Satz und im zweiten Thema nennen, um wörtlich und in möglicher Kürze beide von einander zu unterscheiden (270 b f.).

Überhaupt wird aber diese Restriktion von Satz auf Thema, für die sich Zeugnisse noch bei Jeitteles oder A. von Dommer finden lassen –

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien ²1839), Art. *Satz*: Das Wort Hauptsatz wird auch oft als Hauptthema, und Mittelsatz als der mittlere melodische Gedanke eines Tonstückes angewendet (II, 286);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Satz*: *a*) Gleichbedeutend mit Thema; Hauptsatz und Nebensatz gleich Hauptthema und Nebenthema (742) –,

spätestens in Folge der Kompositionslehre A. B. Marx' fallengelassen zugunsten einer Bedeutungserweiterung von Satz auf einen umfangreicheren Abschnitt einer Komposition (vgl. unten, IV. (2)). Symptomatisch für diese Tendenz ist ein Passus in der *Einführung in d. Musik* (Bln 1926) von A. Halm, der zwar bei der Beschreibung von Thema auf verschiedene Begriffe aus dem Wortfeld um Satz rekurriert, die Gleichsetzung dieses Ausdrucks (aufgrund seiner Verwendungen für „abgeschlossenes Musikstück" oder „Art der harmonischen Darstellung", 24) mit Thema jedoch dezidiert ablehnt:

Das Wort Thema bedeutet: ein Gesetztes, und zwar im Sinn von beidem, Satz und Gesetz. Ein musikalisches Thema ist das Gesetz eines Musikstücks, ungefähr wie ein Satz oder auch ein Wort das Gesetz, das „Thema", die Über- und Vorschrift eines Aufsatzes ist. Nur daß ein musikalisches Thema nie einem Wort, sondern immer einem Satz entspricht, sei es einem einfachen oder einem zusammengesetzten. Trotzdem nennt man es nicht so, da das Wort „Satz" schon für eine andere Bedeutung vergeben ist (34).

IV. Über die beiden im Abschn. III. behandelten temporären Verwendungen hinaus, erweist sich Satz seit dem frühen 18. Jh. und ausgehend wohl von J. Mattheson als OMNIPRÄSENTER TERMINUS DER MUSIKALISCHEN FORMENLEHRE in verschiedenen Konnotationen mit einer kontinuierlichen Erweiterung seines Bezeichnungsumfangs von vier Takten bis zu einem abgeschlossenen Musikstück.

(1) In einem primären Sinne bezeichnet Satz eine gewisse kompositorische und in bestimmter Weise VOLLSTÄNDIGE UND FÜR SICH SINNVOLLE SYNTAKTISCHE EINHEIT, die zunächst mit Vier-, in jüngerer Zeit aber meist mit Achttaktigkeit in Verbindung gebracht wird. Der Begriff befindet sich dabei in direkter Abhängigkeit oder zumindest engem Konnex mit anderen mus. Fachausdrücken wie Gang, Periode (→ *Periodus* II. (2) u. III. (1)–(3)), Motiv (→ *Motivo* II. (1)–(2)) oder Thema (→ *Thema* II.–III.). Anscheinend nur im Angelsächsischen und auch dort nur ganz sporadisch begegnet nach 1900 für den Ausdruck Satz dessen genaues Äquivalent sentence, wenn nicht die dtsch. Wortform selbst übernommen wird.
J. Mattheson verknüpft in einem eigenen Passus in der von ihm besorgten NA von Fr. E. Niedts *Mus. Handleitung* II (Hbg ²1721) einen „schlichten Satz" bereits mit einem viertaktigen Gebilde:

Wenn wir nun den schlechten Satz von vier Täcten... wieder hieher setzen: [folgt Notenbeispiel] So könte man sich, aus obigen *Variationibus*, etwan... erwählen, und besagten Satz damit also durch*tractiren* (34).

Und 1737 reflektiert Mattheson den Begriff Satz theoretisch genauer und bringt ihn in Analogie zum Satz in der Wortsprache (*Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 5. Hauptstück *Von d. Einschnitten d. Klang-Rede*, 71 ff.). Zur Verdeutlichung seiner Idee von

Musik als einer Klang-Rede, die Mattheson zwei Jahre später in erweiterter Form exponiert, trifft er einen Vergleich: wie in einer Rede ein Hauptstück bzw. Kapitel in mehrere Zusammensätze bzw. Paragraphen und jeder von diesen wiederum in verschiedene Sätze bzw. Perioden eingeteilt werden könne, ebenso bestehe beispielsweise ein Musikstück aus einem oder mehreren Paragraphen bzw. Zusammen- oder Absätzen, die sich jeweils aus mindestens zwei Sätzen zusammensetzen:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): In der Melodie, als in einer Klang-Rede, brauchen wir aufs höchste zur Zeit nur einen Paragraphum, gantzen Zusammen- und Absatz, welcher gemeiniglich die Schrancken einer Arie einnimmt, und, wie gesagt, aus verschiedenen kleinern Sätzen oder kurtzen Vorträgen, wenigstens aus zween bestehen und an einander gefüget seyn muß (181).

Den Begriff Satz behandelt Mattheson vorerst also synonym mit Periode, was auch seine Erklärungen zu einem aus zwei achttaktigen Abschnitten gefügten Menuett zweifelsfrei belegen, das ihm als Demonstrationsobjekt dient:

Da ist nun ein gantzer melodischer Zusammensatz (*Paragraphus*) von 16 Täcten, aus welchen 48 werden, wenn man sie vollend zu Ende bringt [indem nach Wiederholung jedes der beiden achttaktigen Abschnitte nochmals der erste Abschnitt da capo folgen soll]. Dieser Zusammensatz bestehet aus zweien einfachen Sätzen, oder Periodis, die sich, gleich den folgenden Einschnitten, durch die Wiederholung, um ein Drittel des gantzen vermehren... (224); zum leicht veränderten Wortlaut in *Kern*... (loc. cit. 110) vgl. das Zitat in → *Periodus* II.

Auf die Analogie zwischen den Bedeutungen von Satz in musikalischer Hinsicht und in der Sprache rekurriert namentlich J. N. Forkel (*Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788), der Satz in einen auf die Sprache wie auf die Musik bezogenen grammatisch-rhetorischen Kontext stellt, wobei er die „Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen" innerhalb der Grammatik ansiedelt, und zwar die von ihm besonders herausgestellte Verbindung der Töne in melodischer Hinsicht wie auch später die „harmonische" (23) bzw. „rhythmische Verbindung der Töne zu musikalischen Worten und Sätzen" (26); demgegenüber ordnet er die „Verbindung mehrerer einzelner Sätze", die einen bis vier Takte umfassen können, der Periodologie als wesentlichem Teil der Rhetorik zu:

Bey der Zusammensetzung musikalischer Ausdrücke zu einem an einander hängenden Ganzen, bemerkt man vorzüglich zweyerley: erstlich die Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen, und zweytens die Verbindung mehrerer Sätze nach einander... Die Vorschriften zur Verbindung einzelner Töne und Accorde zu einzelnen Sätzen, sind in der musikalischen Grammatik enthalten, so wie die Vorschriften zur Verbindung mehrerer einzelner Sätze in der musikalischen Rhetorik...
Die Verbindung der Töne nach einander zu melodischen Sätzen ist so mannichfaltig, als Töne an einander gesetzt werden können. Da aber nicht alle mögliche Verbindungen der Töne gleich angenehm, oder zu gewissen Absichten gleich geschickt sind, eben so wie es in der Sprache nicht gleichgültig ist, nach welcher Ordnung einzelne Sylben und Worte zusammengesezt werden, so hat man nach und nach aus dem ganzen Vorrath von Tönen diejenigen zusammengestellt, welche in einer natürlichen Beziehung mit einander stehen, und daraus solche Tonreihen gebildet, die wir jezt Tonleitern nennen (21);
Die Periode besteht aus einzelnen musikalischen Sätzen, deren sie bisweilen mehr, bisweilen weniger in sich enthalten kann, je nachdem die Sätze lang oder kurz, oder sonst ihrer innern Einrichtung nach beschaffen sind (39 f.);
Ein eben so nothwendiges Erforderniß des guten Periodenbaues ist die Präcision, Deutlichkeit, und die leichte, faßliche Verbindung aller einzelnen, zu einer Periode gehörigen Theile. Jeder musikalische Satz soll schon für sich allein einen gewissen Sinn haben, der mit ihm geendigt, und vermittelst der Tonführung so genau bestimmt und richtig ausgedrückt werden muß, daß weder mehr noch weniger Töne darin enthalten seyn dürfen, als gerade zur genauen Darstellung seiner innern Bedeutung erforderlich ist... (41).

Die bei Mattheson beobachtete Gleichsetzung von Satz und Periode löst H. Chr. Koch mit der auf ihn zurückgehenden „systematischen Etablierung" von Periode (→ *Periodus* III. (1)) vollends auf; demnach umfaßt eine Periode nunmehr in jedem Fall eine Mehrzahl an Sätzen. Charakteristisch für den Begriff Satz selbst, dessen Bedeutungsumfang Koch in höchst detaillierter Form auffächert, ist zum einen die Vollständigkeit, wobei er je nach deren Ausgestaltung zwischen drei verschiedenen Formen unterscheidet, die er enger, erweiterter oder zusammengeschobener Satz nennt; zum anderen müsse das damit bezeichnete Gebilde als für sich bestehender Teil eines Ganzen verständlich oder empfindbar sein:

Versuch einer Anleitung zur Compos. II (Lpz. 1787): Die Vollständigkeit selbst kann sich bey den melodischen Sätzen auf verschiedene Art äussern. Ein Satz enthält entweder 1) nur so viel, als zu seiner Vollständigkeit unumgänglich nöthig ist, wenn er als ein für sich bestehender Theil des Ganzen verständlich oder empfindbar seyn soll, und einen solchen Satz will ich einen engen Satz nennen; oder er enthält 2) zugleich eine Erklärung, eine genauere Bestimmung der in demselben vorhandenen Empfindung, und in diesem Falle ist der Satz ein erweiterter Satz; oder es werden 3) zwey oder mehrere an sich vollständige Sätze dergestalt zusammen geschoben, daß sie in der äusserlichen Gestalt eines einzigen Satzes zum Vorschein kommen, und einen solchen Satz wollen wir einen zusammen geschobenen Satz nennen (348 f.).

Für Abgrenzung und Umfang eines solchen Gliedes sei eine bestimmte Anzahl von Takten allein nicht ausschlaggebend („Vermittelst der Anzahl der Tacte kann nicht allgemein bestimmt werden, wo in der Melodie Ruhepuncte des Geistes vorhanden seyn müssen", 350, Anm. *); vielmehr könne sein Umfang „nur durch das Gefühl bestimmt werden", so wie es auch kein „allgemein charakteristisches Kennzeichen" für eine Abgrenzung gebe (349). Gleichwohl geht Koch beim Begriff Satz von einer

Viertaktigkeit als Maßstab aus und belegt die als „Vierer" benannten Abschnitte mit entsprechenden Attributen (womit er – wie auch im folgenden – eine Benennung von J. Riepel, *Anfangsgründe zur mus. Setzkunst* I: *De Rhythmopoeia, oder von d. Tactordnung*, Regensburg u. Wien 1752, 2 f. u. 23, übernimmt):

Nicht allein die gewöhnlichsten, sondern auch (allgemein betrachtet) die brauchbaresten und für unsere Empfindung die angenehmsten engen Sätze sind diejenigen, die in dem vierten Tacte der einfachen Tactarten ihre Vollständigkeit erreichen, und die man daher (sie mögen nun in den einfachen Tactarten wirklich in der Gestalt von vier Tacten erscheinen, oder sie mögen in den zusammengesezten Tactarten nur in der äusserlichen Gestalt zweyer Tacte zum Vorschein kommen,) Vierer zu nennen pflegt (366).

Allerdings existieren auch, ohne daß sie mit umfangmäßig vergleichbaren erweiterten Sätzen verwechselt werden dürften, sogenannte enge Sätze mit fünf, sechs oder sieben Takten, die Koch analog „Fünfer" (374), „Sechser" (380) bzw. „Siebener" (382) nennt, wohingegen ein „vollständiger Satz von acht Tacten... entweder ein erweiterter, oder ein aus zwey an sich selbst vollständigen Sätzen zusammen geschobener Satz" sei (383).
Seiner Funktion nach stellt ein solcher mit Satz gemeinter Abschnitt für Koch entweder einen Schlußsatz oder einen Absatz dar, je nachdem, ob die betreffende Periode damit geschlossen werden kann oder (noch) nicht:

...der vollständige Gedanke ist entweder so beschaffen, daß der Periode nicht damit geschlossen werden kann, oder der Periode kann damit geschlossen werden, im ersten Falle wird er ein Absatz genennet, und im zweyten Falle wollen wir ihn, um ihn von dem Absatze zu unterscheiden, wegen seiner eigenthümlichen Cadenzformel einen Schlußsatz nennen (346 f.).

Falls ein sogenannter Absatz den Hauptgedanken einer Komposition enthalte, werde er „das Thema oder der Hauptsatz" genannt (347); alle anderen aber seien „Zergliederungssätze":

Unter den verschiedenen Absätzen eine(r) Melodie enthält gemeiniglich der erste derselben den Hauptgedanken, ...und dieser wird das Thema oder der Hauptsatz genennet, die übrigen Absätze aber, die gleichsam die verschiedenen Aeusserungen dieser Empfindung darstellen, kann man billig, weil sie in der Ausführung auf verschiedene Art zergliedert werden, Zergliederungssätze nennen (347 f.).

Zudem trennt Koch bei Absatz zwischen Grund- und Quintabsatz, wenn die Zäsur auf der Tonika oder der Dominante erfolgt:

Erfordert der Ton, welcher die Cäsur eines Absatzes macht, den Dreyklang auf dem Grundtone der Tonart, ...so wird der Absatz selbst ein Grundabsatz genennet; erfordert aber der Cäsurton eines Absatzes den Dreyklang auf der Quinte der Tonart, ...alsdenn nennet man ihn einen Quintabsatz... (414 f.).

Eine konzise Zusammenfassung des Vorstehenden bietet der Artikel *Satz* im KochL (Ffm. 1802), freilich mit zwei signifikanten Änderungen, die wiederum A. B. Marx in seinen gleichnamigen Artikel in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838, 147) übernimmt, so wie er sich überhaupt weitgehend an Kochs Wortlaut orientiert: zum einen ersetzt Koch den Ausdruck Zergliederungssatz durch die Synonyme „N e b e n s ä t z e oder S e k t i o n a l z e i l e n" (zit. oben, III. (2)), zum anderen den Begriff enger Satz stillschweigend durch die ihm wohl treffender erscheinende Bezeichnung „e i n f a c h e r S a t z" (1290).
In Marx' *Lehre von d. mus. Kompos.* I (Lpz. 1837) erscheint Satz innerhalb der Begriffstrias Gang – Satz – Periode, womit die „d r e i G r u n d f o r m e n aller musikalischen Konstruktion" (25) gegeben seien. Diese unterscheiden sich vom Umfang und dem tonalen Abschluß her; so hat der aus jeder Fortführung eines Motivs (→ *Motivo* II. (1)) erzeugte, umfangmäßig jedoch nicht genauer definierte sogenannte Gang keinen befriedigenden Abschluß, die als viertaktiger Satz und achttaktige Periode ausgewiesenen Gebilde dagegen beide einen bestimmten Abschluß, der bei Periode befriedigender ist als bei Satz, dessen Viertaktigkeit Marx nicht definitorisch fixiert:

Ein solches Tongebilde, in dem zwei Sätze, Satz und Gegensatz, sich zu einem grössern Ganzen vereinigt haben, nennen wir P e r i o d e, die erste Hälfte derselben... V o r d e r s a t z, die andere... N a c h s a t z...
Ein in sich genügendes, bestimmt abgeschlossenes einfaches Tongebilde, das also nicht Periode ist, nicht aus Vorder- und Nachsatz besteht, nennen wir S a t z... Der Satz sowohl, als die Periode enthalten einen bestimmten Abschluss, wenn auch jener weniger befriedigend, als diese...
Ein Tongebilde, das eines solchen Abschlusses entbehrt...(,) nennen wir G a n g (24).

Das eigentliche Unterscheidungskriterium für Satz und Periode ergibt sich demnach aus der Art des Abschlusses; in diesem Sinne ist für Satz eine offene und für Periode eine geschlossene Form charakteristisch, so wie auch der von Marx als Vordersatz bezeichnete erste Teil einer Periode mit einem Halbschluß und dessen als Nachsatz bezeichneter Gegensatz (→ *Periodus* III. (3)) mit einem Ganzschluß enden sollen:

Diesen [sc. „e i n s t w e i l i g e n R u h e p u n k t"] benutzen wir zur A b s c h l i e s s u n g d e r V o r d e r s ä t z e [folgt Notenbeispiel] und wollen ihn h a l b e n S c h l u s s oder H a l b s c h l u s s nennen... Vor allem ordnen wir also unsere beiden Massen zu einer Periode...
Der Anfang mit der ersten Masse ist der zunächst sich darbietende; der Vordersatz (a) macht seinen H a l b s c h l u s s aus der ersten in die zweite Masse; der Nachsatz (b) macht seinen g a n z e n S c h l u s s aus der zweiten Masse in die erste... (47).

Für die weitere Begriffsgeschichte sind drei Aspekte kennzeichnend: erstens die Viertaktigkeit, die J. Chr. Lobe ganz rigoros behandelt, indem er in seiner *Compos.-Lehre* (Weimar 1844) im Zuge der beispiel-

haften Zergliederung eines achttaktigen Themas die Bedeutung von Satz auf eine „halbirte Periode von vier Takten" begrenzt (4), obwohl Lobe später jenen Ausdruck auch auf fünftaktige Gebilde ausdehnt, die er einen „e r w e i t e r t e n Satz" nennt (85), während solche mit sechs oder sieben Takten für ihn eine „v e r e n g e r t e einfache Periode" (ibid.) darstellen.

Zweitens wird der Aspekt des Abgeschlossenen gelegentlich ebenfalls bei Satz akzentuiert:

E. Hanslick, *Vom Mus.-Schönen* (Lpz. 1854): Ebenso erkennen wir das vernünftig Abgeschlossene einer Tongruppe, indem wir sie einen „S a t z" nennen (35);
E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Ein geschlossenes Ganzes heißt S a t z; den Abschluß findet der Satz im rhythmisch harmonischen Ruhepuncte; gegliedert wird der Satz in Anfang Mittel und Ende, die sich kundthun als Ruhe Bewegung und Ruhe oder Consonanz Dissonanz Auflösung, beides im Rhythmischen und Harmonischen. Mehrere Sätze verbunden als Satz und Gegensatz bilden eine P e r i o d e (71);
Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878), Art. *Satz*: Satz heisst zunächst jedes einzelne Glied eines abgeschlossenen Tonstücks, so weit es für sich selbst schon verständlich ist. Die kleinsten Glieder heissen M o t i v, sobald ein solches in sich abgeschlossen erscheint, aber S a t z (57).

Drittens tritt das (von A. B. Marx übernommene) komplementäre Begriffspaar Vorder- und Nachsatz häufig an die Stelle des Simplex zur genaueren Bezeichnung der beiden Teile einer Periode, deren Verhältnis zueinander – wie in → *Periodus* III. (3) minutiös dargestellt – beschrieben wird als Voraussetzung und Folge oder Frage und Antwort (E. Fr. Richter, *Die Grundzüge d. mus. Formen u. ihre Analyse*, Lpz. 1852, 8), als organische Entwicklung oder Notwendigkeit (Mendel/ReißmannL VII, Bln 1877, Art. *Nachsatz*, 226, bzw. VIII, Bln 1877, Art. *Periode*, 50), als Abfolge von Halb- und Ganzschluß (A. Richter, *Die Lehre von d. Form in d. Musik*, Lpz. 1904, 6) sowie als Gegensatz (A. Reißmann, *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I *Die Elementarformen*, Bln 1866, 11), was Krüger – wie oben gezeigt – sogar in der Korrelation von Satz und Gegensatz begrifflich festmacht. Wenn die zwei Periodenteile sich zu sehr ähneln oder gar identisch sind, ist vereinzelt von Doppelsatz die Rede anstatt von Periode (vgl. die Zitate → *Periodus* III. (3)), so wie umgekehrt ein achttaktiges Gebilde bei weitgehender Divergenz seiner beiden Teile nicht als Periode, sondern als Satz begriffen wird:

L. Bußler, *Mus. Formenlehre* (Bln 1878): Jede andere Ausdehnung über v i e r T a k t e bildet den v i e r t a k t i g e n S a t z (5);
Die unveränderte W i e d e r h o l u n g desselben Satzes gibt einen Doppelsatz (7);
Richter, *Die Lehre*..., loc. cit.: Zwei Sätze können indessen auch so gestaltet sein, daß sie sich Note für Note gleichen. Nun setzt die Periode allerdings Gleichartiges, aber doch auch wieder G e g e n s ä t z l i c h e s voraus, welch letzters namentlich nach dem Schlusse hin und durch diesen selbst sich darstellt. Fehlt dieses Gegensätzliche, so liegt keine Periodenbildung, sondern lediglich eine W i e d e r h o l u n g vor, d. h. eine Wiederholung desselben Satzes, ein sogenannter D o p p e l s a t z... (12 f.);
Wie durch Verbindung von zwei viertaktigen Tonreihen von gleichem oder wesentlich gleichem Inhalt die achttaktige Periode, so entsteht durch Verbindung von zwei viertaktigen Tonreihen von v e r s c h i e d e n e m oder doch nur t e i l w e i s e oder in N e b e n s ä c h l i c h e m g l e i c h e m Inhalt der a c h t t a k t i g e S a t z... (14).

Wie uneinheitlich die bedeutungsmäßige Korrelation von Satz und Periode sich im ausgehenden 19. Jh. jeweils darstellt, mögen Zitate von H. Riemann verdeutlichen, der 1887 Satz noch dezidiert in Abgrenzung von Periode und im herkömmlichen Sinne als viertaktiges Gebilde versteht:

RiemannL (Lpz. [3]1887), Art. *Periode*: Antworten diesen zwei Takten wieder zwei, so haben wir im ganzen bereits eine viertaktige Bildung von ziemlicher Geschlossenheit... Der herkömmliche Name für ein metrisches Glied dieser Größe ist Satz; zwei solcher Sätze einander gegenübergestellt (Vordersatz und Nachsatz), bilden gewöhnlich eine Periode (742 a).

In seinem wenig später publizierten *Katechismus d. Kompositionslehre* ([1889], als *Grundriß d. Kompositionslehre*, Lpz. [3]1910) gibt er jedoch jenem aus vier Takten bestehenden „Formbruchstück den Namen Halbsatz" (22) und bezeichnet das aus zwei Halbsätzen zusammengefügte achttaktige Gebilde als „Satz" (32). Die Vermischung von Satz und Periode tritt in der 4. Auflage des RiemannL (Lpz. 1894) vollends zu Tage: dem entsprechenden Artikel zufolge ist Periode „der Name des abgeschlossenen Satzes, der größten... Form... im Umfang von 8 (wirklichen) Takten" (804 b; zit. → *Periodus* III. (3)).

Eine solche Identifizierung ist ebenfalls St. Macpherson geläufig, bei dem sich möglicherweise erstmals im Engl. das genaue Äquivalent sentence belegen läßt zur Bezeichnung der kleinsten Periode, die in jeder Weise vollständig ist, zwei oder mehrere Phrasen enthält und zumeist mit irgendeiner Art von Ganzschluß endet:

Form in music (London [1908] revidierte NA 1930): The smallest period in a musical composition that can give in any sense the impression of a complete statement is that called the Sentence, which may be defined as *a period containing two or more phrases, and most frequently ending with some form of perfect cadence* (25).

Andere Theoretiker begreifen Satz in einem allgemeineren Sinne, demgegenüber Periode als Bezeichnung einer speziellen Form von Satz gleichsam nur sekundäre Bedeutung zukommt. So differenziert H. Leichtentritt bei achttaktigen Sätzen der Einfachheit halber zwischen zwei „Haupttypen" –

Mus. Formenlehre (Lpz. [1911] [3]1927): 1. achttaktige Sätze, die periodisch gestaltet sind,
2. achttaktige Sätze, die nicht periodisch gestaltet sind (9) –,

je nachdem, ob – wie beim ersten Typus – zwischen den beiden Viertaktgruppen „eine merkliche Korrespondenz, Ähnlichkeit (keine Wiederholung)" bestehe und somit von Periode (mit Vorder- und Nachsatz) gesprochen werden könne oder ob dies nicht der Fall sei.

Für A. Schering scheint das Unterscheidungskriterium für Satz (gegenüber Periode) ausschließlich in der Form der Kadenz zu liegen; ende eine Periode mit einem „Ganzschluß (in der Tonika)" (zit. → *Periodus* III. (2)), so gelte eine Periode, die im 8. Takt nur einen Halbschluß (auf der Dominante) aufweist, als Satz:

Mus. Bildung u. Erziehung zum mus. Hören (Lpz. 1911): Findet sich der Halbschluß bis zum achten Takt hinausgeschoben, so ist das ein Zeichen, daß der Periode eine Fortsetzung folgt. Denn natürlich ist es möglich, die erste Periode ihrerseits wieder als „Satz" anzunehmen und ihr einen „Gegensatz" folgen zu lassen, so daß es jetzt zu einer Doppelperiode von 16 Takten kommt (71 f.).

Die Konnotation von Satz als einem dynamischen und (zum Schluß hin) offen(er) gehaltenen Gebilde – im Vergleich zur symmetrisch angelegten und geschlossen(er) wirkenden Periode (→ *Periodus* III. (3) mit den die Periode betreffenden Textausschnitten der nachfolgend angeführten Autoren) – wird in erster Linie von A. Schönberg und Vertretern seiner Schule akzentuiert. In seiner unvollendet gebliebenen Schrift über den musikalischen Gedanken von 1934 schränkt Schönberg den vieldeutigen Begriff Satz („weil so vieles in der Musik diesen Namen führt") auf die hier behandelte Bedeutung als Formteil ein:

Ein Satz wird wohl ausnahmslos aus mehr als zwei *Phrasen* bestehen...
Mit *Satz* werde ich bloss jenen Formteil bezeichnen, der sich durch die parallel[e] Verwendung in *Vordersatz, Nachsatz, Seitensatz, Schluss-Satz*, etc. als „Satz" im Gegensatz zur Periode kennzeichnet... (*The Mus. Idea*..., ed. Carpenter/Neff, New York 1995, 172).

Stellt Satz hier noch ein umfangmäßig von Periode unterschiedenes Gebilde dar, so kristallisiert sich in Schönbergs späteren amerikanischen Lehrbüchern, in denen das Äquivalent sentence zur Anwendung gelangt, allmählich jene Bezeichnung Satz für einen gleichfalls achttaktigen Formteil heraus, wie sie dann von seinen Schülern weiterentwickelt wird:

Schönberg, *Structural Functions of Harmony* (1954; Paperback-Ausg. [d. 1969 von L. Stein hg. revidierten Fassung] London 1983) XI: The school-form for the sentence (eight measures) begins with a two-measure unit, followed by a repetition (mss. 3–4) which can be a sequence or else a more or less contrasting repetition. The sixth measure will be a sequence of the fifth, and mss. 7 and 8 will be cadences to various degrees (114); vgl. dtsch. Übers. *Die formbildenden Tendenzen d. Harmonie* (Mainz 1957, 111);
ders., *Fundamentals of Mus. Compos.*, hg. von G. Strang (London 1967): A complete musical idea or theme is customarily articulated as a period or a sentence... (20);
The distinction between the sentence and the period lies in the treatment of the second phrase, and in the continuation after it (21);
The period differs from the sentence in postponement of the repetition. The first phrase is not repeated immediately, but united with more remote (contrasting) motive-forms, to constitute the first half of the period, the *antecedent*. After this contrast repetition cannot be longer postponed without endangering comprehensibility. Thus the second half, the *consequent*, is constructed as a kind of repetition of the antecedent (25);
The sentence is a higher form of construction than the period. It not only makes a statement of an idea, but at once starts a kind of development (58);
E. Ratz, *Einführung in d. mus. Formenlehre* (Wien [1951] [3]1973): Der achttaktige Satz (2 × 2) + 4, besteht aus einem Zweitakter, seiner Wiederholung und einer viertaktigen Entwicklung, deren Wesen darin besteht, daß ein Teil der im Zweitakter exponierten Motive fallen gelassen und so eine Verdichtung und Beschleunigung der musikalischen Darstellung erzielt wird (21 f.);
In der Periode haben wir es mit einem symmetrischen Gebilde zu tun, das durch die Ausgewogenheit seiner beiden mehr oder weniger gleichen Hälften etwas In-sich-Ruhendes hat... Der achttaktige Satz hingegen erhält durch seine vom symmetrischen Bau der Periode durch die Steigerung und Verdichtung im Entwicklungsteil grundsätzlich verschiedene Bauart etwas Vorwärtstreibendes... (24);
J. Rufer, *Die Kompos. mit zwölf Tönen* (Bln u. Wunsiedel 1952): Die Satzform wiederholt – zum Vordersatz zusammengefaßt – die Grundgestalt sofort von derselben oder (harmonische Variation!) von einer anderen Stufe aus, um dann im Nachsatz weitergehend zu entwickeln (36);
E. Stein, *Form and Performance* (London 1962): A clear distinction should be made between a sentence and a period – there is much confusion in the use of the terms. In a *sentence*, the first phrase or clause is immediately repeated – more or less exactly and often in the form of a sequence – and developed further by way of variations, in the course of which the phrase (or clause) is reduced to shorter rhythmic units (95); vgl. dtsch. Übers. *Musik. Form u. Darstellung* (München 1964, 108).

Konträr zur eben dargestellten Auffassung lehnt H. Erpf Satz gerade in dieser Bedeutung ab (zugunsten der in Abschn. IV. (3) diskutierten Verwendung):

Form u. Struktur in d. Musik (Mainz 1967): Man hat die achttaktige Periode auch „Satz" genannt und den Viertakter „Halbsatz". Auf die Benennungen kommt es nicht an, doch wollen wir „Periode" beibehalten, weil „Satz" schon für das Ganze, den Sonaten- oder Suitensatz reserviert ist (61 f.).

(2) Teilweise an die oben in Abschn. III. (2) behandelte Synonymität mit Thema anknüpfend, vor allem aber eng verbunden mit der im vorangehenden Abschn. abgehandelten Bedeutung für eine syntaktische kompositorische Einheit, bezieht sich Satz ebenso auf einen gleichsam aus mehreren solchen Einheiten zusammengesetzten BESTIMMTEN ABSCHNITT EINER KOMPOSITION, wie er namentlich am Rondo und dem sogenannten Sonatensatz (→ *Sonatenform* II.)

exemplifiziert wird. Oftmals begegnet Satz in diesem Kontext als Grundwort von Komposita.

Noch ohne weitere Erklärungen verwendet J. Mattheson in seinen frühesten Schriften den Ausdruck zur Benennung eines Abschnitts in einer Ouvertüre, Sinfonie, Kantate (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 171 f., 177 u. 190) oder einem Rondeau:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Hbg [1706] ²1721, hg. von Mattheson): Es [sc. das Wort Rondeau] kommt her von *rond*, rund, und ist eine ernsthaffte Melodie im ³/₄ oder auch im *egalen* Tact: da der erste Satz so eingerichtet ist, daß er den Schluß machen kann. Die anderen *reprisen*, deren bisweilen 3 bis 4 zu finden, müssen sich allemahl so verhalten, daß der erste Satz wieder auf jede *reprise* passe (104); von J. G. Walther übernommen mit dem Zusatz: „Und dieser erste Satz heisset eigentlich (weil er im Circul herum gehet) *Rondeau*...; die übrigen *reprisen*, oder vielmehr Sätze, werden nicht wiederholet" (WaltherL, Lpz. 1732, 532 a).

Im gleichen Sinne handelt Mattheson schon 1713 in Zusammenhang mit der Kadenz auch von Absatz, eine Bezeichnungsweise, die andere Autoren aufgreifen:

Das Neu-Eröffnete Orch., loc. cit. I, 3: Es werden demnach *cadenzen à vocis casu*, von dem Fall oder Schluß der Stimme also genennet, wo dieselbe gleichsam einen Absatz machet oder etwas aufzuhören scheinet... (88);
WaltherL, loc. cit., Art. *Clausula* [2]: ...ein Schluß, oder vielmehr nur ein Absatz, wobey die Stimmen und Partien entweder gantz und gar aufhören, oder nur einiger massen zur Ruhe kommen (170 a); vgl. die Art. *Couplet* (189 a) oder *Strofa* (582 b) sowie *Periodus harmonica* (472 a; zit. → *Periodus* II. (1));
Fr. W. Marpurg, *Des critischen Mus. an d. Spree erster Bd.* (Bln 1750), 6. Stück (8. 4. 1749): Wir können bey dieser Gelegenheit eine gewisse Gattung von musicalischen Stükken mercken, welche aus drey, vier, und mehrern Theilen bestehen kann, und worinnen man nach iedem Satze allezeit auf die Haupt- oder Anfangsclausel zurückgehet, und endlich damit beschliesset. Man nennet ein solches Stück ein Rondeau, oder Zirckelstück. Jeder besondre Satz, von dem man auf die Haupt- oder Zirckelclausel zurückgehet, heißt ein Absatz, auf frantzösisch ein *couplet* (47);
J. Riepel, *Grundregeln zur Tonordnung insgemein* (Ffm. u. Lpz. 1755): Welcher Aenderungsabsatz von einigen auch ein fragender Absatz; der Grundabsatz hingegen ein erzählender, antwortender oder bejahender Absatz genennet wird (39); im selben Kontext differenziert Riepel bei Melodien überaus detailliert zwischen endlichem und unendlichem Grundabsatz (wenn der Grundton erreicht wird oder beispielsweise nur dessen Terz) sowie zwischen endlichem, unendlichem und unvollkommenem Änderungsabsatz (je nachdem, ob die Melodie auf der Quinte, auf der zweiten Stufe oder dem Leitton endet).

Marpurg setzt darüber hinaus den bereits bei J. A. Scheibe (*Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 466 f.) nachweisbaren Ausdruck Zwischensatz gleich mit Zwischenharmonie zur Bezeichnung der thematisch freier gehandhabten Zwischenspiele in einer Fuge (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 19 f. u. 151 f.; → *Divertissement* VI. u. → *Episode* V. (1)).

Erstmals scheint H. Chr. Koch 1802 explizit eine Bestimmung von Satz im genannten Sinne als einem „Hauptheile" einer Komposition zu liefern:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Satz*: Man verstehet unter dem Worte Satz
2) die Verbindung mehrerer einzelnen Glieder zu einem Hauptheile des Ganzen; so sagt man z. B. der zweyte Satz des Allegro ist zu lang ausgeführt u. s. w. (1290).

Die ambivalente Bedeutung von Satz als Thema oder als Abschnitt, wie sie in der Fugentheorie deutlich wird, indem einerseits im Blick auf das Thema von Fugen- oder Hauptsatz, von Gegen- und Nebensatz sowie bei Dux und Comes von Vor- bzw. Nachsatz gesprochen wird (vgl. oben, III. (2)), andererseits aber von Zwischensatz im eben dargestellten Sinne, tritt gleichfalls bei der Darstellung anderer Kompositionsformen zu Tage. Besonders im Fall von Hauptsatz ist jeweils zu fragen, ob damit das betreffende Thema allein oder ein größerer, nicht nur dieses Hauptthema beinhaltender Abschnitt gemeint ist, während andere Komposita mit dem Grundwort Satz eher im Sinne eines Abschnitts verwendet werden. Paradigmatisch sei dieser uneindeutige Gebrauch an der Gegenüberstellung zweier Textstellen Kochs demonstriert:

Versuch einer Anleitung zur Compos. III (Lpz. 1793): In der Musik unterscheidet sich das Rondo von allen andern Tonstücken hauptsächlich dadurch, daß die verschiedenen Perioden oder Zwischensätze desselben keine solche Gemeinschaft der melodischen Theile unter sich haben, wie die Perioden der übrigen Tonstücke... (248 f.);
KochL, loc. cit.: Hauptsatz oder Thema, ist derjenige melodische Satz eines Tonstückes, der den Hauptcharakter desselben bezeichnet... Ueber den Eintritt eines solchen Hauptsatzes lassen sich im Allgemeinen keine bestimmten Regeln geben. Bald fängt der Tonsetzer seine Kunstprodukte unmittelbar mit dem Hauptsatze an, und dieses ist besonders in den Sonatenarten gewöhnlich; bald läßt er aber auch dem Hauptsatze einen kurzen Einleitungssatz, wie z. B. in den modernen Sinfonien, oder ein Ritornell, wie bey den Arien und Concerten, vorhergehen (745 f.).

Hinsichtlich der Sonatenform kommt es im weiteren Verlauf des 19. Jh. zu zwei nebeneinander her laufenden Bezeichnungsweisen. Zum einen werden die verschiedenen (thematischen) Abschnitte, aus denen die (je nach Anschauung) zwei oder drei Teile einer Sonatenform, also Exposition, Durchführung und Reprise (→ *Sonatenform* III. (1)(a)) bestehen, als Sätze angesprochen, wie es in musterhafter Weise A. B. Marx tut, der die Bestandteile von Exposition und Reprise mit Haupt- und Seitensatz, Gang und Schlußsatz bezeichnet (*Die Lehre von d. mus. Kompos.* III, Lpz. 1845, 213; zit. → *Thema* III. (2). Bei anderen Textpassagen stellt sich dagegen die Frage, ob mit Hauptsatz und Seiten- bzw. Mittelsatz nur das jeweilige Thema selbst gemeint ist oder der gesamte betreffende Abschnitt (wie es von Richter oder für die heutige Terminologie etwa im RiemannL zu klären versucht wird):

E. Th. A. Hoffmann, Rezension von Fr. Witts Sinfonie Nr. 5 (AmZ XI, 1808/09): Nach einem wieder äusserst angenehmen Mittelsatze in der Dominante, imitiren erste Stimme und Bass einen Satz, der in einfacher Gestalt schon im funfzehnten Takte vorkam... Der weitere Gang des Allegro ist nach der gewöhnlichen Form, indem der erste Theil wieder eintritt und sich durch den Mittelsatz, der nun in der Tonika bleibt, zum Schlusse fortbewegt (514 f.);
Der letzte Satz, aus D dur, hat ein melismatisches Thema und ist durchgängig leicht und schwebend gehalten... Hier z. B. erwartete der Kenner, daß ein kräftiger Mittelsatz in längern Noten eintreten und späterhin sich ihm jener erste melismatische Satz anreihen würde... (516); Mittelsatz in dieser Bedeutung übernimmt beispielsweise C. Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte* (Wien 1829, 43; zit. → *Thema* III. (1));
B. Widmann, *Formenlehre d. Instrumentalmusik* (Lpz. 1862): Mit dem 32. Takte [in der besprochenen Sonatenexposition] beginnt wieder eine neue selbständige Stelle; es ist dies der zweite Hauptgedanke, den wir *Mittelsatz*, im engern Sinne des Wortes, nennen, da er, wie wir sogleich sehen werden, zwischen dem Hauptsatze und dem Schlusssatze, also in der Mitte des ganzen Theiles, steht (63 f.);
A. Richter, *Die Lehre von d. Form in d. Musik* (Lpz. 1904): Der Sonatensatz zerfällt in den ersten Teil, der gewöhnlich wiederholt wird und den man recht gut auch die „Exposition" nennen könnte, den zweiten Teil, allbekannt unter dem Namen „Durchführung", und den dritten Teil, die sog.[enannte] Reprise, d. h. die Wiederholung des ersten Teils. – Das Schema des ersten Teils ist das folgende:

1. Hauptsatz.
2. Übergang.
3. Seitensatz.
4. Schlußsatz mit Anhang

(106); ihm zufolge sei jedoch Hauptsatz nicht zu verwechseln mit „‚Hauptgedanken' (auch ‚Haupt-' oder ‚erstes Thema')", „insofern letzterer wohl in ersterem enthalten ist, aber nicht immer ganz mit ihm zusammenfällt" (107);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Hauptsatz*: In der Sonatensatzform enthält der Hauptsatz als erster Teil der Exposition das... Hauptthema in der Grundtonart... Der Hauptsatz kann aus mehreren thematischen Gedanken gebildet sein..., auch zwei Hauptthemen enthalten... (368 b);
Art. *Seitensatz*: Seitensatz, der dem Hauptsatz folgende 2. Teil der Exposition in der Sonatensatzform... Seitensatz und Seitenthema sind nicht immer identisch, da im Seitensatz mehr als ein Thema erscheinen kann (862 b).

L. Bußler bezeichnet die Abschnitte der Exposition als Haupt-, Vermittlungs-, Seiten- und Schlußsatz sowie Coda (*Mus. Formenlehre*, Bln 1878, 115; zit. → *Thema* III. (2)), wohingegen H. Leichtentritt den zweiten Ausdruck durch Überleitungssatz substituiert (*Mus. Formenlehre*, Lpz. [1911] ³1927, 135).
Zum anderen – und damit zeigt sich besonders prägnant die Ambivalenz nicht nur des Ausdrucks Satz, sondern auch mancher Komposita, im speziellen Fall die Doppeldeutigkeit von Mittelsatz – werden die oben erwähnten zwei bzw. drei so genannten Teile einer Sonatenform mit Satz oder entsprechenden Komposita belegt. So heißt die Durchführung in einer (anschließend zit.) anon. Rezension „Modulations-Satz", bei H. Birnbach „Satz" oder präziser „Mittelsatz" (*Über d. verschiedene Form grösserer Instrumentaltonstücke aller Art u. deren Bearbeitung* (Berliner AmZ IV, 1827, 279 a bzw. 280 a), bei J. Chr. Lobe „Mittelsatzgruppe" (*Compos.-Lehre*, Weimar 1844, 134; → *Gruppe* II. (1)) und bei A. von Dommer wieder „Mittelsatz" (*Elemente d. Musik*, Lpz. 1862, 288).
Zuweilen vermischen sich aber auch beide Bezeichnungsebenen:

Anon., Rezension von F. Mendelssohn Bartholdys Klavierquartett c-moll op. 1 (Berliner AmZ I, 1824): Die erste Reprise [sc. Exposition der Sonatenform; vgl. → *Reprise* VII.] besteht aus dem Thema im Haupttone, dann kommt der Seiten-Satz...
Die zweite Reprise beginnt mit dem Modulations-Satze, (wir nennen ihn so) welcher, aus dem Thema entlehnt, dieses selbst endlich wiederum ganz aufgreift, und endlich bei dem wiederkehrenden Seiten-Satze der ersten Reprise einen Rücktritt macht, und diesen Seitensatz in der Haupt-Tonleiter zu Ende spielt... (168 b);
A. Reißmann, *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. II *Die angewandte Formenlehre* (Bln 1866): Jene Wirkung durch den Contrast macht sich zunächst wieder in der Dominantbewegung, aus der wir den gesammten Harmonisationsprozess und zugleich die gesammte Formgestaltung hervorgehen sehen, geltend, so dass der eine Satz – der Hauptsatz – von der Tonika, der andere – der Nebensatz – von der Dominant beherrscht wird. Diese Darstellung des Contrastes bildet den ersten Theil. Nun erscheint es nothwendig, diesen Contrast auch in seiner harmonischen Versöhnung zu zeigen, und so ist ein neuer Theil geboten, in welchem Haupt- und Nebensatz in der Tonika erscheinen, die also diesen Theil ausschliesslich beherrscht. Diese Versöhnung zu vermitteln und herbeizuführen, ist endlich noch ein dritter Theil nothwendig, der natürlich als Mittelsatz erscheint (343);
Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878), Art. *Satz*: In ähnlichem Sinne [sc. wie die Periode in Vorder- und Nachsatz zerfällt] gliedern sich dann die grössern Formen in Haupt- und Nebensatz, in Durchführungs- oder Mittelsatz und Schlusssatz beim *Rondo*, *Allegro*... (57);
L. Köhler, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1883): Die Sonate besteht aus mindestens zwei selbständigen Stücken, die man Sätze nennt, deren erster der Hauptsatz, deren letzter der Schlusssatz oder das Finale genannt wird... Sind mehr Sätze vorhanden, so stehen die übrigen zwischen jenen zweien... Die grosse komplete Sonate besteht also aus Hauptsatz, langsamen ersten, raschem zweiten Mittelsatz und Schlusssatz...
Die Grundform des Hauptsatzes zeigt als weitesten Umriss zwei grössere Theile, welche durch die bekannte Reprise getrennt sind. Der erste Theil beginnt mit der thematischen Partie, welche im Hauptsatze einen Hauptsatz im engeren Sinne bildet; es folgt eine Seitenpartie mit dem zweiten, dem Seiten- oder Nebenthema, wodurch nun jener erste thematische Satz zum Vordersatz, das Nebenthema also zu dessen Nachsatz wird... (211); den Ausdruck Partie für einen größeren Abschnitt dürfte Köhler von Marx übernommen haben (→ *Thema* III. (2)).

(3) In seiner heute gängigsten Bedeutung wird Satz als ein IN SICH GESCHLOSSENER TEIL EINES IN ZYKLISCHER FORM ANGELEGTEN MUSIKWERKES verstanden, insbesondere also als Teil einer Sonate bzw. Symphonie, eines Konzerts oder einer Suite. Neben dem Simplex, für das in anderen Sprachen gleichbedeutend Bezeichnungen auftreten, die auf das lat. Verb movere zurückzuführen sind (franz. mouvement, engl. movement, ital. movimento, span. movimiento), lassen sich diverse Komposita wie Ecksatz, Final-, Kopf- und Mittelsatz nachweisen.

*

Exkurs: Im Blick auf ganz frühe Belege für franz. mouvement, etwa im Art. *Suonata* des BrossardD (Paris [1703] ²1705, 119; vgl. Art. *Motto*, 56), stellt sich die – ähnlich von J. Daverio (*Formal design and terminology in the pre-Corellian „sonata"*..., Diss. Boston Univ. 1983, 25, Anm. 3) diskutierte – Frage, „ob Mehrteiligkeit oder schon Vielsätzigkeit gemeint ist" (→ *Sonata* V. (3)(b); der Brossard-Beleg ist dort in Abschn. V. (1) zitiert). Währenddessen verwendet S. de Brossard dieselbe Bezeichnung in einem die „Sonate *da Camera*" betreffenden Zusatz zum genannten Art. *Suonata* in der 3. Auflage seines *Dictionaire de musique* (Paris um 1708) schon eindeutig (und wie seitdem üblich) im Sinne von Satz:

La sonate contient ordinairement une suitte de 4, 5, ou 6 mouvemens, le plus souvent sur un même ton; quoi qu'on en trouve quelques unes qui changent de Ton à un ou deux des mouvemens de la piece, mais on reprend le premier Ton & on compose du moins un mouvement dessus avant de finir. La sonate da Chiesa se distingue de celle qu'on nomme da Camera, ou Balletti, en ce que les mouvemens de celles da chiesa sont des Adagio, des largo &c. mêlez de fugues qui en font les Allegro au lieu que les mouvemens de celles da Camera, sont composez, après les Adagio, d'airs d'un mouvement reglé, comme une Allemande, une Courante, une Sarabande & une gigue, ou bien après un Prelude, une Allemande, un Adagio(,) une gavotte, une bourée, ou un Menuet (140).

*

Erstmals verwendet J. Mattheson den Ausdruck Satz, den er anscheinend als Äquivalent für den franz. Ausdruck pièce im BrossardD (Paris [1703] ²1705, 119) versteht, in einem neuformulierten Passus zur Bezeichnung jener Stücke einer Suite, die auf einen (mit Sonata betitelten) Eingangsteil folgen:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Hbg [1706] ²1721, hg. von Mattheson): Eine andere Art von *Sonaten* aber giebt es, die nicht das Amt eines *Præludii* verwalten; sondern, als *Concerte* vor sich, *instrumentaliter* aufgeführet werden. Diese haben einen *Train* hinter sich her, von verschiedenen Sätzen und kleinen *Pieçen*, welche man *Suites* nennet... (108); vgl. die Zitate in → *Sonata* V. (2) u. → *Suite* II. (1).

Diese Bezeichnungsweise greifen andere Autoren auf:

J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-practicum* (hs. um 1730): Sie [sc. Sinfonien] bestehen aber bald nur aus drey bald auch aus vier von ein ander unterschiedenen Theilen. Der erste Saz ist ein *Vivace* oder *Allegro*... Darauf folgt ein *Andante, Adagio* oder langsam gesezter Saz... (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 84); Die *Sonata*... fängt ordentlich mit einem langsamen Saze an, darauf folgt ein geschwinder, dann wieder ein langsamer und endlich schlüßet ein geschwinder Saz (84 f.); ähnlich in *Critischer Mus.* (Lpz. ²1745, 601 passim; vgl. Zitat in → *Sonata* V. (3));

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Symphonia*: Wenn eine solche *regulaire* Fuge denn etwa auf 50 oder 60 Täcte wohl gerathen ist, so kan man sie gerne zweymahl hören und *repetiren* lassen. Hiernächst aber muß noch ein Satz den Schluß machen, weil es bey *dramatis*chen Sachen gar zu ernsthafft seyn würde, mit einer Fuge aufzuhören. Solcher dritter Satz aber muß gantz hurtig und lustig... eingerichtet werden (589 b f.);

G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (1767) XXVII: Die Anfangssymphonie [von J. Fr. Agricola zu Voltaires Schauspiel *Semiramis*] bestehet aus drei Sätzen. Der erste Satz ist ein Largo...; und der zweite Satz, ein Andante..., beschäftiget sich also mit dunkeln und mitleidigen Klagen. In dem dritten Satze vermischen sich die beweglichen Tonwendungen mit stolzen...

Die Musik zwischen den Akten hat durchgängig nur einen einzigen Satz; dessen Ausdruck sich auf das Vorhergehende beziehet. Einen zweiten, der sich auf das Folgende bezöge, scheinet Herr Agricola also nicht zu billigen (Werke IV, München 1973, 353 f.);

J. Chr. Fr. Bach, Brief an H. W. von Gerstenberg (1. 4. 1773): ...[Die] mir aufgegebene Frag: Warum unsre Sonaten zwey geschwinde und ein langsamen Satz haben müßen, weiß ich auf keine andre Art zu beantworden, als mit darum. Eben eine Fuge heist darum Fuge, weil sie nach den vorgeschriebenen Regeln gearbeitet ist. Eine alte *Clav: Suite*, würde nicht so benennet worden seyn, wenn es unsern Alten nicht gefallen, ein solches zusammengesuchtes, und aus *Prelude, Allemande etc.* und denen übrigen Sätzen bestehendes Werck, eine *Suite pour le Clavecin* zu nennen... (zit. nach: G. Schünemann, *Friedrich Bachs Briefwechsel mit Gerstenberg u. Breitkopf*, in: Bach-Jb. XIII, 1916, 21).

Benützt H. Chr. Koch den Begriff Satz 1787 noch auf dieselbe Weise, so artikuliert er wenige Jahre darauf sein Unbehagen gegenüber diesem Wortgebrauch, da er die Bezeichnung bereits auf eine syntaktische Einheit als Teil eines Ganzen festgelegt habe; stattdessen bevorzugt er im hier behandelten Kontext den Ausdruck Stück, nicht ohne die von ihm kritisierte Verwendung von Satz später dennoch lexikalisch zu fixieren:

Versuch einer Anleitung zur Compos. II (Lpz. 1787): Die Regeln der Einheit erfordern, daß ein jeder, für sich als ein Ganzes bestehender Saz eines jeden Tonstückes, z. B. das Andante einer Sinfonie, oder die Arie einer Oper u. dergl.[eichen] nur eine einzige Tonart zum Grunde habe...; und daß man daher den Saz in eben derselben Tonart schließen muß, in welcher man ihn angefangen hat (150 f.); *Versuch*... III (Lpz. 1793): Unter Tonstück verstehe ich sowohl hier, als auch in der Folge dieses Abschnittes nicht die Vereinigung mehrerer einzelnen Sätze, z. E. eines

Allegro, Andante und Presto zu einer Sinfonie oder Sonate; sondern ich verstehe darunter einen jeden dieser einzelnen Sätze insbesondere. Des gewöhnlichern Ausdruckes Satz will ich mich deswegen nicht gerne bedienen, weil ich ihn schon zu bestimmt bey den Theilen eines Ganzen gebraucht habe (8 f., Anm. *); von Stück spricht auch J. Haydn in mehreren Briefen an M. von Genzinger (20. 6. 1790, 17. 11. 1791 u. 2. 3. 1792; in: *Gesammelte Briefe u. Aufzeichnungen*, hg. von D. Bartha, Kassel 1965, 240, 265 bzw. 280) oder F. Mendelssohn Bartholdy in einem Brief an A. F. Lindblad (28. 4. 1828: „Die Beziehung aller 4 oder 3 oder 2 oder 1 Stücken einer Sonate auf die anderen...“; zit. nach: L. Finscher, Art. *Zyklus*, MGG, *Sachteil* d. zweiten, neubearbeiteten Ausg. Bd. IX, Kassel u. Stuttgart 1998, 2530);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Satz*: 3) Bezeichnet das Wort Satz auch sehr oft ein vollständiges Ganzes bey Tonstücken, die aus mehrern verschiedenen Ganzen bestehen. Man sagt z. B. der letzte Satz dieses Concertes ist ein Rondo... (1290).

Ähnlich ablehnend wie Koch reagieren nur wenige Autoren:

J. Chr. Lobe, *Lehrbuch d. mus. Kompos.* I (Lpz. 1850): Man sagt in Bezug auf die Formen des Quartetts gewöhnlich: der erste Satz, der zweite Satz, u. s. w. Da wir aber bisher unter diesem Worte nur einen Bestandtheil der einfachen Periode, nämlich zwei verbundene Abschnitte, oder den Motivinhalt von vier Takten verstanden haben, so wollen wir diese Bedeutung festhalten, und das, was gewöhnlich Satz in dem oberen, ersten Sinn genannt wird, mit dem Worte Form bezeichnen (291);
A. Schönberg, Ms. über den mus. Gedanken (1934, unvollendet): Den *Satz einer Symphonie* oder Sonate müsste ich *Stück* (1. 2. 3. 4. Stück) nennen, da Teil anders verwendet wird... (*The Mus. Idea...*, ed. Carpenter/Neff, New York 1995, 172); vgl. das entsprechende Zitat oben, IV. (1).

Wie üblich in der dtsch. Musiktheorie im Übrigen die in Rede stehende Bedeutung von Satz ist, mag folgende Belegauswahl verdeutlichen, die zugleich die unterschiedliche Nomenklatur widerspiegelt. Für Köhler ergibt sich als notwendige Bedingung eine „innere Verwandtschaft und Einheit“, während Riemann zunächst allein auf die unterschiedlichen Tempi rekurriert:

E. Th. A. Hoffmann, Rezension von L. van Beethovens Symphonie Nr. 5 c-moll op. 67 (AmZ XII, 1809/10): Die weitere Ausführung des Andante [sc. des 2. Satzes] erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Symphonien... (641);
Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlusssatzes, C dur, fällt das ganze Orchester... ein... (655);
Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beybehalten... (658);
BernsdorfL III (Dresden 1861), Art. *Satz*: Dann erhält drittens in diesem Sinne die Bedeutung des Wortes Satz eine noch größere Erweiterung und man versteht darunter das größere Ganze selbst, das nun entweder eine Hauptabtheilung eines vollständigen Tonstücks oder auch ein Tonstück für sich bilden kann. Eine Sinfonie z. B. besteht gewöhnlich aus 3 bis 4 Hauptabtheilungen, und jede dieser Hauptabtheilungen nennt man einen Satz, und spricht vom ersten, zweiten, dritten u. s. w. Satz der Sinfonie (436 f.);
E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Gewöhnlich und beliebt ist neuerdings die Viersatzigkeit in Hauptsatz, Liedsatz, Zwischensatz und Schlußsatz geworden...
Die viersatzige Sonate, als unsere normale regelbegründende, ist nun nach Anlage und Ausführung näher zu beschreiben (436);
L. Köhler, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1883): Es ist eine Hauptbedingung der Sonate, wie jedes mehraktigen Musikwerks, dass die zwei, drei oder vier Sätze innere Verwandtschaft und Einheit mit einander haben: sie sollen fühlen lassen, dass sie nicht etwa nur äusserlich neben einander gestellt, ohne Beziehung auf einander komponirt worden sind, sondern dass sie zusammen gehören (215);
H. Riemann, *Katechismus d. Kompositionslehre* (1889), als *Grundriß d. Kompositionslehre* (Lpz. [3]1910): Es hat wohl kein Komponist so zahlreiche und mannigfaltige Versuche gemacht, den Schematismus der Drei- oder Viersätzigkeit der Ordnung:

Hauptsatz (*Allegro*)
1. Zwischensatz (*Adagio*) 2. Zwischensatz (*Minuetto*, Scherzo)
(eventuell nur Adagio oder nur Menuett)
Schlußsatz (*Allegro*)

zu durchbrechen, wie Beethoven (II, 159);
ders., *Die Elemente d. Mus. Aesthetik* (Bln u. Stuttgart 1900): Auf diesen Möglichkeiten beruht aber zum guten Teil die Kontrastierung von Themagruppen eines und desselben Satzes trotz gleichen Tempos (die Franzosen nennen *mouvement*, die Engländer *movement* das, was wir einen Satz nennen, einen durch sein Tempo von den anderen des cyklischen Werkes unterschiedenen Teil) (192);
H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. [1911] [3]1927): Unter Sonate versteht man jetzt eine größere, mehrsätzige Komposition... Meistens umschließen zwei größere Ecksätze, der erste und der letzte Satz, einen oder zwei kleinere Mittelsätze (126).

Darüber hinaus tritt Satz nach einem wohl singulären Beleg aus dem späteren 19. Jh. – so wird der erste Satz *Allegro assai* aus Fr. Schuberts unvollendetem Streichquartett c-moll D 703 (1820) unter dem Titel *Quartett-Satz* (Lpz. 1870) publiziert – im 20. Jh. auch als Kompositionstitel in Erscheinung, bei Webern insofern verwandt mit dem im ebenso neutralen Sinne verstandenen Titel Stück. Demgegenüber möchte Zimmermann mit einem entsprechenden Zusatz seinen Typus von Sinfonie dezidiert von der traditionellen mehrsätzigen Form abgrenzen:

A. Webern, *Langsamer Satz* für Streichquartett ohne Opuszahl (Juni 1905);
ders., *Fünf Sätze* op. 5 für Streichquartett (1909);
B. A. Zimmermann, *Sinfonie in einem Satz* (1947–53); vgl. *Intervall u. Zeit* (Mainz 1974, 87 f.).

Übrigens läßt sich im Franz. und Angelsächsischen das Äquivalent mouvement bzw. movement auch in diesem Kontext nachweisen, beispielsweise bei A. Honegger, von dessen drei *Mouvements symphoniques* die Nr. 1 (1923) den vertrauteren Untertitel *Pacific 231* und die Nr. 2 (1928) den Untertitel *Rugby* trägt, oder bei I. Stravinsky:

Symphony in Three Movements (1942–45; später erwog der Komponist gesprächsweise: „perhaps Three Symphonic Movements would be a more exact title", Stravinsky u. R. Craft, *Dialogues and A Diary*, London 1968, 52);
Movements für Klavier u. Orch. (1958/59; die fünf mit römischen Ziffern gekennzeichneten Sätze sind durch – im Ms. noch mit *Interlude* überschriebene – Abschnitte unterbrochen).

Lit.: L. G. RATNER, Eighteenth-Cent. Theories of Mus. Period Structure, MQ XLII, 1956; RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967, Art. Satz; C. DAHLHAUS, Satz u. Periode. Zur Theorie d. mus. Syntax, in: Zs. für Musiktheorie IX, 1978, H. 2, erweitert in: ders., Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh., Bd. II: Deutschland, Gesch. d. Musiktheorie XI, Darmstadt 1989, 189–203; G. WAGNER, Anm. zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs, AfMw XLI, 1984; I. PFINGSTEN, „Die erste Kunstform". Anm. zur klassischen Periode, Musica XLIV, 1990; W. DRABKIN, I. PFINGSTEN, Art. Satz, New GroveD XXII, London [2]2001; M. WALDURA, Von Rameau u. Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zw. theor. Ansatz, Kadenzlehre u. Periodenbegriff in d. Musiktheorie d. 18. Jh., Musikwiss. Publ. XXI, Hildesheim 2002.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 2002

Scherzo

Substantiv zu scherzare, ital. Lehnwort von mhd. Scherz, scherzen, aus langobardisch skerzôn, lustig sein, fröhlich sein, scherzen. Im ital. Sprachgebrauch hat sich ferner, stärker als im Nhd., die ursprünglich auch im Mhd. enthaltene Bedeutung der zum Wortfeld Spiel (lat. lusus, ludus) gehörenden Wörter erhalten, wie spielen mit, sein Spiel treiben mit, aufs Spiel setzen etc. (z. B. i ragazzi scherzano tutto il giorno; il venticello scherza tra i fiori; scherzi d'acqua; scherzi d'amore; scherzare con la morte; vgl. N. Tommaseo u. B. Bellini, *Dizionario della lingua ital.*, Bd. IV, Turin u. Neapel 1872).

I. Im allgemeinen ital. Sprachgebrauch sind seit dem 14. Jh. scherzare und scherzo im Sinne von SPIELEN, SPIEL und SCHERZEN, SCHERZ belegt; seit dem 16. Jh. wird Scherzo auch eingeschränkt als GATTUNGSBEZEICHNUNG IN DER ITALIENISCHEN LYRIK verwendet.

II. Im mus. Bereich begegnen seit Anfang des 17. Jh. die Ausdrücke Scherzo, Scherzi oder Scherzi musicali als GATTUNGSBEZEICHNUNG FÜR WELTLICHE EIN- UND MEHRSTIMMIGE TEXTGEBUNDENE ARIE, CANZONETTE ODER MADRIGALI.
(1) Vereinzelt dient ein Ausdruck wie Scherzi sacri oder Scherzi ecclesiastici als SAMMELTITEL FÜR KIRCHLICHE EIN- UND MEHRSTIMMIGE ARIE.
(2) Unmittelbar nach der Anwendung des Begriffs auf Vokalmusik erscheint Scherzo auch als Bezeichnung für EIN- UND MEHRSTIMMIGE, NICHT NÄHER BESTIMMTE, KURZE INSTRUMENTALSTÜCKE MIT TANZLIEDHAFTEM CHARAKTER.
(3) Scherzo kann auch als Bezeichnung für eine nicht näher bestimmte Art LUSTIG WIRKENDER INSTRUMENTALER SPIELFIGUREN verwendet werden.

III. Seit der 2. Hälfte des 17. Jh. wird Scherzo neben den Adjektivbildungen scherzando, scherzoso o. ä. zur BEZEICHNUNG FÜR FORMAL NICHT FESTGELEGTE INSTRUMENTALSÄTZE,
(1) primär zu verstehen als SPIELANWEISUNG im Sinne einer HEITEREN, SCHERZHAFT-LEICHTEN AUSFÜHRUNG.
(2) Im Laufe des 18. Jh. wird Scherzo auch als SAMMELTITEL FÜR MEHRSÄTZIGE INSTRUMENTALE KAMMERMUSIK verwendet.

IV. In seinen 1781 gedruckten Streichquartetten op. 33 hat J. Haydn erstmals das Wort Scherzo konsequent und in spezieller Absicht auf MENUETT-SÄTZE angewandt und damit offensichtlich die besondere Art seines SPIELERISCHEN UMGANGS MIT KOMPOSITORISCHEN MITTELN gemeint.
(1) In diesem Sinne wird insbesondere seit Beginn des 19. Jh. der aus dem Menuett hervorgegangene SCHNELLE MITTELSATZ in Sonatensatz-Zyklen Scherzo genannt, im Musikschrifttum oft auch dort, wo die Komponisten selbst die Bezeichnung nicht verwenden. (a) Zu den wesentlichen Merkmalen gehören neben schnellem Tempo die auf die Tanzherkunft verweisende VORHERRSCHAFT DES RHYTHMISCHEN, die DREITEILIGKEIT MIT KONTRASTIERENDEM MITTELTEIL (TRIO), die auch in RONDOHAFTER ERWEITERUNG auftreten kann, sowie (b) ein vorwiegend HUMORISTISCH-HEITERER CHARAKTER.
(2) Im Verlauf des 19. Jh. kann die Bezeichnung Scherzo zugleich auch ZÜGE DES ERNSTEN, DÜSTEREN, BIZARREN annehmen als Folge des kompositorischen, höchst artifiziellen SPIELENS MIT GEGENSÄTZEN.

V. Seit dem 2. Viertel des 19. Jh. wird Scherzo auch zur GATTUNGSBEZEICHNUNG FÜR CHARAKTERSTÜCKE der genannten Prägungen. Als solches ist das Scherzo jedoch von Solostücken ähnlichen Charakters wie der mehr zum Derb-Komischen neigenden Burleske oder dem eher etüdenhaft-brillanten Capriccio nicht immer eindeutig zu unterscheiden.

I. Im allgemeinen ital. Sprachgebrauch sind seit dem 14. Jh. scherzare und scherzo in der Bedeutung von SPIELEN, SPIEL und SCHERZEN, SCHERZ nachweisbar. Zu den frühesten Belegen gehören:
Dante, *Divina Commedia* (zw. 1307 u. 1321), wo der Tagesbeginn beschrieben wird als „jene Sphäre, die nach Kindesart stets spielt" –

Quanto tra l'ultimar dell'ora terza / e il principio del dì par della spera / che sempre a guisa di fanciullo scherza (*Purgatorio* XV, 1-3, ed. Laaths, 253)–,

sowie Petrarca, *Trionfi* (14. Jh.), wo scherzo im Sinne eines weniger ernst zu nehmenden, im Scherz gemeinten Wortes verwendet wird (hier als Gegenteil zu „echter Kränkung"):

Ingiuria da corruccio e non da scherzo / avvenir questo a me, s' io fossi in cielo / non dirò primo, ma secondo o terzo! (*Triumphus temporis*, 19-21, ed. Neri, 548).

Seit dem 16. Jh. wird Scherzo auch eingeschränkt als GATTUNGSBEZEICHNUNG IN DER ITALIENISCHEN LYRIK verwendet. Scherzi lirici sind „scherzende, spielende, geistvolle" Gedichte, „dargeboten in einer... tänzerischen Ornamentik, in witzigen Nichtigkeiten, in Wort- und Begriffsspielen, die nichts weiter wollen, als Vergnügen zu bereiten" (Friedrich 1964, 418). So nennt T. Tasso die Verse der vierten Strophe aus Petrarcas „Blütencanzone" *Chiare fresche e dolci* (*Canzoniere*, Nr. 126) „scherzi meravigliosi" und beschreibt sie als geistreiche, gefällige Spielereien in der feinen anmutigen Ornamentik lyrischer Sprache:

Discorsi del poema eroico, libro quinto (1594): Nel parlar ornato e grazioso ... sono alcune piacevolezze ed alcuni scherzi e giuochi, per così dire, maggiori e più nobili, che sono propri de' poeti lirici; altri più umili, che si convengono a la comedia. Scherzi convenienti a' poeti lirici son quelli meravigliosi: *qual fior cadea sul lembo, / qual su le trecce bionde, / ch'oro forbito e perle / eran que dì a vederle: / qual si posava in terra, e qual su l'onde: / qual con un vago errore / girando parea dir: Qui regna Amore* (ed. Mazzali, 683).

Insbesondere seit T. Tasso, der die ital. „Scherzdichtung" (Friedrich, 418) des ausgehenden 16. Jh. wesentlich beeinflußt hat, ist mit Scherzo das Gegenstück zur ernsten, dem Ideal Petrarcas verpflichteten Lyrik bezeichnet. Die Gedichte Tassos, die er allerdings noch nicht mit Scherzo überschreibt, setzen der „melodischen Trauer", dem „einsamen Sprechen"

und den „süß-schweren Lyrismen" seiner petrarkisierenden Dichtung den „pointierten Scherz", die „höfische Unterhaltung" und die „Sprache des Witzes" entgegen (Friedrich, 418 f.). A. Tassoni verlangt für die ital. Lyrik insgesamt, sie müsse voller geistreicher, scharfsinniger Einfälle und voller „scherzi" sein:

Pensieri diversi, libro decimo, Cap. XIV, *Poeti antichi e moderni* (1608): Nella melica furono eccellentissimi i greci e i latini; ma certo non furono piú eccellenti de' nostri, percioché questa spezie di poesia richiede lo stile ornato e pieno di concetti e d'acutezze e di scherzi, in che la nostra lingua toscana mirabilmente fiorisce (ed. Rossi II, 317).

Der Scherzo-Begriff dürfte in der Dichtung des ital. Barock in der Tat eine zentrale Rolle gespielt haben. H. Friedrich nennt ihn den „vielleicht besten Schlüssel zur Erklärung der Barocklyrik". Im Sinne von „geselligem Spaß", „witzigem, unterhaltsamem Anführen", „geistreicher Pointe", vor allem aber im Sinne von „Spiel" wird das Wort von Autoren und Theoretikern immer wieder gebraucht. Im „Wort *scherzo, scherzare* wird... mehr als im deutschen *Scherz*... das Moment der Geselligkeit und des... zur Unterhaltung dienenden Trugs empfunden". Auch wo „das Bedeutungsgewicht in die Nähe von Spaß" rückt, geht ein wesentliches Moment des *scherzo*, „der Charakter des Spiels", nicht verloren (670).

Als gattungsspezifischen Sammeltitel scheint erstmals G. Chiabrera den Begriff Scherzo in seiner 1599 in Genua gedruckten Gedichtsammlung *Scherzi e canzonette morali* verwendet zu haben. Gleich darauf folgen weitere Scherzo-Sammlungen, beispielsweise *Alcuni scherzi* (Mondovì 1603) und *Scherzi pastorali* (in: *Rime*, Venedig 1605). Titel dieser und ähnlicher Art tauchen im 17. und 18. Jh. in Italien immer wieder auf, zum Beispiel: V. Zito, *Scherzi lirici* (Neapel 1638), G. Fr. Loredano, *Gli scherzi geniali* (Bologna 1671) oder G. Gh. de Rossi, *Scherzi poetici e pittorici* (Parma 1795).

Lit.: H. Friedrich, Epochen d. ital. Lyrik, Ffm. 1964.

II. Im mus. Bereich wird der Begriff Scherzo seit Anfang des 17. Jh. als Gattungsbezeichnung für weltliche ein- und mehrstimmige textgebundene Arie, Canzonette oder Madrigali verwendet. Daß sich die Bezeichnung Scherzi musicali ursprünglich auf die Vertonung von Scherzi lirici bezieht, ist zu vermuten, jedoch nicht nachweisbar.

Die offenbar früheste Scherzo-Sammlung, die *Scherzi musicali a tre voci* (Venedig 1607), stammt von Cl. Monteverdi. Sie wurde zwar erst 1607 gedruckt, dürfte aber schon 1599 oder kurze Zeit später komponiert sein, wie der der Ausgabe angefügten *Dichiaratione* des Bruders Giulio Cesare zu entnehmen ist (vgl. unten). Für seine Sammlung verwendet Cl. Monteverdi überwiegend Texte von G. Chiabrera. Hieraus ist jedoch nicht unmittelbar abzuleiten, daß Monteverdi die Bezeichnung von Chiabrera übernommen hätte, da die vertonten Texte offenbar gerade nicht aus den Scherzo-Sammlungen des Dichters stammen (letzte Sicherheit ist allerdings wegen mangelhafter Überlieferung nicht gegeben). Gründe für die Titelwahl Monteverdis lassen sich jedoch indirekt erschließen: Die vertonten Texte gehören zu einer von Chiabrera in Italien eingeführten lyrischen Gattung, mit der er „für die italienische Dichtung... etwas völlig Neues schuf", die *Canzonetta melica* (Elwert 1950, 493). Neben der Anlage aus auffällig kurzen, selten mehr als acht Zeilen langen Strophen, ist es vor allem die Ablösung der vorherrschenden Elf- und Siebensilber (*endecasillabo* und *settenario*) durch Verwendung von Kurzversen mit der Besonderheit gerader Silbenzahl (Vier-, Sechs- und Achtsilber) und mit der Vorliebe für eine gleichförmige, meist trochäische Metrik. Damit war die textliche Voraussetzung geschaffen für eine taktmarkierende und tänzerisch-liedhafte Rhythmik der Musik, wie sie für die Vertonung in Monteverdis *Scherzi musicali* typisch ist.

Chiabrera dürfte diese neue lyrische Form aus Frankreich, insbesondere von P. de Ronsard und der Dichtergruppe „Pléiade" übernommen haben, wozu auch das von ihm vielfach verwendete Reimschema *a a b - c c b* (oder dessen Varianten) gehört. Charakteristisch ist z. B. das Gedicht *Damigella tutta bella*, das Monteverdi in den *Scherzi* von 1607 vertont hat, und von dessen 22 Strophen er die ersten sechs in seine Ausgabe übernimmt. Es weist alle genannten Merkmale auf, zu denen auch die immer wieder um Liebe und Wein kreisende Thematik gehört:

Damigella / tutta bella, / versa, versa quel bel vino; / fa che cada / la rugiada, / distillata di rubino (G. Chiabrera, *Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, ed. L. Negri, Turin 1968, 237). (Kleine Dame, / wahrhaft Schöne, / schütte aus den schönen Wein; / mach ihn fließen / den Tau, / den Rubinsaft.)

In seinem (undatierten) Dialog *Il Geri. Dialogo della tessitura delle canzoni* leitet Chiabrera die Herkunft dieser neuen Lyrik selbst aus der *poesia francese* ab und bringt sie in Verbindung mit dem Gattungsbegriff Scherzo. Die *poesia francese* sei gekennzeichnet durch ihre lieblichen und zarten Schmeicheleien, die jedermann zum Ausdruck bringen und mühelos verstehen könne; an solchen Scherzi habe man nur Vergnügen und es bedürfe zu ihrem Verständnis keiner Übung und keiner Erläuterung:

Credo che per voi si leggano poesie francesi: ponetevi in memoria quei loro vezzi amorosi, quelle lusinghe, quelle tenerezze, le quali ogni donna ed ogni uomo può e sa esprimere, e ciascuno, quando sono espresse, le intende agevolmente; non pigliate voi sollazzo in vedere così amorosamente rappresentati sì fatti scherzi, a quali intendere non fa mestiere nè commento, nè chiosa? (ibid., 564).

Ist der neue literarische Stil franz. Herkunft, so gilt bekanntlich das gleiche für Monteverdis neuartige Vertonung der Texte. In seiner *Dichiaratione* macht G. C. Monteverdi darauf aufmerksam, daß die Scherzi nach Art des „canto alla francese in questo modo moderno" verfaßt seien. Diese neuartige Schreibweise habe sein Bruder Claudio bei einem Aufenthalt in Spa 1599 kennengelernt und als erster nach Italien gebracht und auch dort als erster auf ital. Texte angewendet. Damals habe er nämlich seine Scherzi schon geschrieben:

Li faccio sapere che se si havesse a considerare la cosa per questo verso, haverebbe non pochi argomenti in suo favore

mio fratello, in particolare per il canto alla francese in questo modo moderno che per le stampe da tre o quattro anni in qua si va mirando, hor sotto a parole de motetti, hor de madrigali, hor di canzonette, e d'arie, chi fu il primo di lui che lo riportasse in Italia di quando venne da li bagni di Spà, l'anno 1599? e chi incominciò a porlo sotto ad orationi lattine e a volgari nella nostra lingua, prima di lui? non fece questi scherzi all'hora? (Monteverdi-GA, ed. Malipiero, Bd. X, 71).

Wie es allerdings zu der Bezeichnung Scherzo kommt, geht aus der Schrift nicht hervor. Anzunehmen aber ist, daß es die gleichfalls franz. Herkunft der neuartigen Texte war sowie deren Bestimmung als Scherzi (lirici), die Monteverdi zu seiner Bezeichnung mit dem präzisierenden Zusatz „musicali" veranlaßt hat.

Daß Monteverdi für seine Vertonung nicht Gedichte aus einer eigens mit Scherzi benannten Sammlung Chiabreras verwendete, könnte einen doppelten Grund haben: Zum einen mag ihm selbst der Scherzo-Charakter in den für seine Sammlung ausgewählten Kanzonetten deutlicher ausgeprägt erschienen sein. Denn die als Scherzi bezeichneten Gedichte Chiabreras sind zwar im allgemeinen recht kurz, aber weder geradsilbig (meist Sieben- und Elfsilber), noch rhythmisch gleichförmig, noch durchweg strophisch. Zum andern dürfte es Monteverdi darum gegangen sein, seine Textvorlagen ausschließlich nach Gesichtspunkten optimaler kompositorischer Realisierbarkeit des mus. Neuen auszuwählen und nicht nach literarischen Gattungsbezeichnungen.

Die kompositorischen Neuerungen der *Scherzi musicali* sind in der Tat bedeutend. Zu den – auch für die Geschichte des Scherzo-Begriffs – wichtigsten Momenten gehören: einfache, tanzliedhafte, taktmetrisch akzentuierende und stets strophische Anlage des dreistimmigen Satzes mit deutlicher Oberstimmenstruktur und instrumentalem Habitus des Basses (Klangfundierung); die Einführung von Intrumentalritornellen mit häufiger rhythmisch-melodischer Beziehung zum Vokalteil (z. B. in *I bei legami*); die besondere, als instrumental zu bezeichnende Tanzrhythmik (Osthoff 1960, 109, spricht vom „Scherzi-musicali-Rhythmus"), zu deren Kennzeichen wiederum der latente Taktwechselrhythmus (ungerade Taktteilung bei C-Vorzeichnung) sowie die häufige Bindung zweier Achtel über einer Textsilbe gehören (z. B. *Amorosa pupilletta*; vgl. Osthoff, 102 ff.). Durch Kompositionsmittel dieser Art entsteht der spielerisch-leichte, abwechslungsreiche, geistvoll-anmutige Ton dieser Stücke, der – mit Chiabrera gesprochen – jedermann unmittelbar und ohne Erklärung verständlich ist. Hierin dürfte die spezifisch mus. Begründung für die Übernahme des seinerzeit schon etablierten literarischen Begriffs Scherzo in die Musik liegen.

In der Folgezeit entstand eine Vielzahl von Kompos. sehr ähnlicher Art; schon vor der Drucklegung der *Scherzi* Monteverdis erschien:

D. Brunetti, *L'Euterpe. Opera mus. di Madrigali, Canzonette, Arie, Stanze, e Scherzi diversi, in Dialoghi et Echo, a una, due, tre, et quattro voci da Cantarsi in Theorba, Arpicordo, et altri stromenti* (Venedig 1606).

Von den späteren Ausgaben seien genannt:

A. Brunelli, *Arie, Scherzi, Canzonette, Madrigali a una, due, e tre voci per sonare e cantare...*, opera nona (Venedig 1613); desgleichen Lib. II, op. 10 und Lib. III, op. 12 (Venedig 1614 bzw. 1616);

A. Cifra, *Li diversi scherzi... a una, a due, e tre voci, libro primo*, opera duodecima (Rom 1613; weitere 4 Bücher Rom 1613-1617);

P. Pace, *Il secondo libro de Scherzi, et Arie spirituale. Sopra la Romanesca, e Ruggiero, con altre Arie. A una, doi, tre, in fino a sette voci, per cantare nel Clavicembalo, Chitarrone, o altro simile Istromento...*, opera decimaquarta (Venedig 1617; das 1. Buch, op. 13, ist verschollen);

B. Marini, *Scherzi, e Canzonette. A una, e due voci... Accomodate da cantarsi nel Chitarone, Chitariglia, e altri Stromenti simili: Con i suoi Ritorneli per il Violino, e Chitarone.* Opera quinta (Parma 1622).

Infolge der zeitüblichen Freizügigkeit bei der Verwendung einmal eingeführter Bezeichnungen ist jedoch eine spezifische Eingrenzung und Abgrenzung von ähnlichen Titeln, vor allem Canzonette und Arie, nur in seltenen Fällen möglich. So sind weder die vertonten Texte immer unzweifelhaft als Scherzi zu klassifizieren, noch sind spezifische Divergenzen innerhalb einer Sammlung verschiedener Stücke, auch bei unterschiedlicher Benennung, immer eindeutig erkennbar. Vgl. zur Ausgabe A. Brunellis P. Nettl 1920, der zwar an eine Unterscheidbarkeit der im Titel genannten Arie und Scherzi glaubt, jedoch feststellen muß, daß gerade die Arie „strophisch, volkstümlich" und „einfach melodiös" sind (386 f.). Damit aber sind typische Scherzoeigenschaften angesprochen, während gerade die Scherzi als „durchkomponiert" erkannt werden. Nach E. Schmitz 1909/10 ist in den drei entsprechend betitelten Stükken bei Brunelli „der Begriff des Scherzo... durch die leicht bewegte, flüssige Rhythmik... fixiert" (386).

Die *Scherzi musicali* von Monteverdi nennt M. Praetorius, Stimmzahl und Charakter verdeutlichend, „Tricinia jocosa":

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Gleich aber als ich in diesem Werck *laborire*, kommen mir des *Cl. de Montev. Scherzi Musicali à tre voci*, daß sind *Tricinia jocosa* zu handen/ dorinnen er zween *Discant* und einen Baß mit etlichen Texten zum singen/und also bald darauff ein *Ritornello* ohne Text mit *Instrumenten*... zu *Musiciren* gesetzt (109).

Daß der Scherzo-Begriff darüber hinaus jedoch in sehr allgemeiner Bedeutung benutzt werden kann, bezeugt gleichfalls Praetorius. Scherzo nennt er generell das ital. Wort für „Arie" oder „weltliche Lieder mit zierlichen Texten":

op. cit.: ARIA vel AIR. Ist eine hübsche Weise oder Melodey/welche einer aus seinem eignen Kopffe also singet: Sind bey uns auch Deutsche weltliche Lieder mit schönen zierlichen Texten. Und solche und dergleichen schöne Arien nennen die Itali jetzunder *Schertzi* (17).

Im gleichen Sinne erklärt noch WaltherL (1732) unter einem eigenständigen Stichwort den Terminus:

Scherzi musicali... sind allerhand musicalische weltliche Lieder (550b).

Ähnlich allgemein sind auch in Monteverdis 1632 erschiener Sammlung die nunmehr generalbaß-beglei-

teten Scherzi als „Arie" und „Madrigali" bezeichnet, und zwar mit dem Zusatz „in stil recitativo":

Scherzi musicali cioè Arie, e Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 e 2 voci (Venedig 1632).

Einige dieser gleichfalls strophischen Stücke können als fortentwickelte Form der *Scherzi* von 1607 angesehen werden. Freilich gehen etliche von ihnen über die einfache Tanzliedhaftigkeit in jener Sammlung, insbesondere durch die Aufnahme spezifisch dramatischer, aber auch arioser Elemente weit hinaus (vgl. Osthoff 1960, 32ff.).
Eine besondere Verwendung des Begriffs Scherzo zeigen die Titel mehrerer Sammlungen von C. Milanuzzi: *Primo Scherzo delle ariose Vaghezze. Commode da Cantarsi a voce sola nel Clavicembalo...*, Opera Settima (Venedig 1622). Bemerkenswert hieran ist die Verwendung der Bezeichnung in Singularform. „Scherzo" übernimmt hier die Stelle des üblichen „Libro" („Libro primo delle...") und kennzeichnet somit die Besonderheit dieser „ariosen, bequem zu singenden Lieblichkeiten", wie es im Titel heißt. In der vierten Sammlung von 1624 sind übrigens drei weitere Scherzi von Monteverdi enthalten, die jedoch einzeln mit „Aria" überschrieben sind:

Quarto Scherzo delle ariose Vaghezze. Commode da Cantarsi a Voce sola... di Carlo Milanuzzi... Con una Cantata, e altre Arie del Signor Monteverde... (Venedig 1624).

(1) Wie weitgefaßt die Bedeutung von Scherzo ist, zeigt die Verwendung des Wortes als SAMMELTITEL FÜR KIRCHLICHE EIN- UND MEHRSTIMMIGE ARIE.
In der Sammlung von B. Borlasca *Scherzi musicali ecclesiastici sopra la cantica a tre voci* (Venedig 1609) sind, dem Titel entsprechend, lat. Textteile aus dem Hohelied in kurzen, liedartigen Sätzen vertont. In der Ausgabe von A. Cifra *Scherzi sacri... a una, a due, a tre, et quattro voci, Libro primo* (Rom 1616) haben – mit zwei Ausnahmen – alle Stücke eine eigene Überschrift (überwiegend „Madrigale"). Darunter ist – entgegen der Angabe im Sammeltitel – nur ein einziges mit Scherzo überschriebenes Stück, das den Zusatz trägt: *A Christo nella Circoncisione* („An Christus bei der Beschneidung"). Bei dem vertonten Text handelt es sich um zwei vierzeilige Strophen mit zwei Achtsilbern, die nach dem Reimschema *a b b a* zwei Viersilber einrahmen:

Le tue stille al cor mi vanno / E in Amore / Con dolore / Ogni mia colpa disfanno (Deine Tropfen gehen mir zu Herzen / Und in Liebe / Und mit Schmerz / Tilgen sie meine ganze Schuld).

Die mus. Faktur ist der der *Scherzi* Monteverdis von 1607 vergleichbar. Textform und Vertonung entsprechen mithin durchaus dessen Scherzo-Begriff, wenngleich der Textinhalt nicht „scherzend" gemeint ist. Daß die Sammlung trotz des nur einen Scherzo den Begriff allein und als Plural im Titel führt, mag auf seine Neuartigkeit und werbewirksame Bedeutung verweisen.

(2) Unmittelbar nach Einführung der Bezeichnung Scherzo im Bereich der Vokalmusik wird der Begriff auch auf EIN- UND MEHRSTIMMIGE, NICHT NÄHER BESTIMMTE, KURZE INSTRUMENTALSTÜCKE MIT TANZLIEDHAFTEM CHARAKTER angewandt. Dieser Vorgang läßt sich mit dem zeitlich parallelen Bedeutungswandel des Begriffs Sinfonia (Symphonia) vergleichen. Zunächst überwiegend als Bezeichnung im Rahmen (kirchlicher) Vokalmusik verwendet (vgl. G. Gabrielis *Sacrae symphoniae* von 1597), wird der Begriff schon früh parallel dazu auch für rein instrumental auszuführende Stücke benutzt (zu den frühen Beispielen gehören die Sinfonie im neunstimmigen *Questi vaghi concenti* aus Cl. Monteverdis V. Madrigalbuch von 1605; vgl. aber auch die noch vor Gabrielis *Sacrae symphoniae* liegenden Instrumentalsinfonien in den Florentiner Intermedien von 1589, ed. D. P. Walker, Paris 1963), um später, etwa ab der zweiten Hälfte des 17. Jh. ausschließlich für instrumentale Kompos. reserviert zu sein. Ähnlich vollzieht sich der Bedeutungswandel des Scherzo-Begriffs. Zunächst mehr oder weniger eng verknüpft mit seiner literarischen Herkunft, wird er infolge der Anwendung auf rein instrumentale Stücke aus seinem ursprünglichen Zusammenhang vollends gelöst. Und mit Bezug auf die umgangssprachliche Bedeutung des Wortes Scherzo tritt zunehmend der Charakter des Spielerisch-Heiteren in den Vordergrund, der nunmehr allein mit kompositorischen Mitteln erzeugt wird. Ein wesentlicher Unterschied zur Wandlung des Sinfonia-Begriffs ist freilich festzuhalten: Im Scherzo als mus. Terminus ist seit Monteverdi der Instrumentalcharakter vor allem durch die besondere Rhythmik und Metrik, aber auch durch die strukturell gleichartig angelegten Instrumentalritornelle sui generis angelegt.
Daß Scherzi schon in frühester Zeit sowohl vokal als auch instrumental ausgeführt werden können, zeigt die überhaupt frühest belegte Druckausgabe von Scherzi, die 1605 erschienene Sammlung zweistimmiger tanzliedhafter Stücke von G. Puliti. Sie weist zwar im Titel auf eine vokale Ausführung hin, ist jedoch ohne Text veröffentlicht: *Scherzi, Capricci, et Fantasie. Per Cantar à Due Voci* (Venedig 1605).
Gleiches gilt für die 1608 erschienene Sammlung von A. Troilo, die im Titel zugleich auch die Parallelität der Bedeutungserweiterung von Sinfonia- und Scherzo-Begriff sinnfällig macht (vgl. auch unten die Ausg. von J. M. Rubert): *Sinfonie, Scherzi, Ricercari, Capricci, et Fantasie, a due voci. Per Cantar, e Sonar, con ogni sorte di Stromenti* (Venedig 1608). Auch dieser Sammlung ist – trotz seiner Angabe „per cantar" – kein Text beigegeben.
Der früheste Beleg rein instrumental auszuführender Scherzi findet sich in einer Sammlung von G. A. Cangiasi: *Scherzi forastieri per suonare a quattro voci... Nuovamente dati in luce*, Opera ottava (Mailand 1614; der Zusatz *forastieri*, fremd, hat, wie im Vorw. erklärt wird, lediglich eine lokale Bedeutung: Der Komponist, der sein Werk den Bürgern von Castel Nuovo widmet, ist dort ein Fremder).

Für alle genannten Ausgaben gilt freilich gleichermaßen, daß die einzelnen Stücke keine wesentlichen Unterscheidungskriterien erkennen lassen, die eine eindeutige Abgrenzung zwischen Bezeichnungen wie Scherzo, Capriccio, Fantasia oder Sinfonia erlauben würde. Immer handelt es sich um kurze, meist sehr einfach angelegte tanzliedhafte Instrumentalstücke.

Wie 1632 Monteverdi seine Scherzi „Arie" und „Madrigali" nannte (vgl. oben, II), so erklärt Antonio Melani seine 1659 (oder 1689?) erschienenen Scherzi als Capricci und Balletti:

Scherzi Musicali ossia capricci e balletti da suonarsi ad uno, 2 V. e Va. (Innsbruck 1659 [1689?]; die Ausg. ist verschollen; zit. nach Meyer 1934, 225).

Bei J. J. Walther wird das Wort Scherzo ferner in einer Bedeutungsvariante verwendet. In seiner Sammlung *Scherzi da violino solo con il basso continuo per l'organo ò cimbalo, accompagnabile anche con una viola ò leuto* (Lpz. u. Ffm. 1676) sieht er vom üblichen einfachen Tanzcharakter ab. Walther verwendet den Begriff hier primär als Bezeichnung für instrumentale Spielstücke, die einen technisch brillanten, virtuosen Vortrag erfordern. Dazu gehören auch witzig-spaßhafte Elemente wie ein Satz mit der Imitation des Kuckucksrufes (Imitatione del cuccu). Eine vergleichbare Sammlung ist z. B. die von J. Schenck:

Scherzi musicali per la viola da gamba con basso continuo ad. lib., op. 6 (Amsterdam 1692).

Lit.: A. Schering, Zur Gesch. d. Solosonate in d. ersten Hälfte d. 17. Jh., in: Fs. H. Riemann, Lpz. 1909; E. Schmitz, A. Brunelli als Monodist, ZIMG XI, 1909/10; A. Einstein, Die Aria di Ruggiero, SIMG XIII, 1911/12; P. Nettl, Eine Sing- u. Spielsuite v. A. Brunelli, ZfMw II, 1920; H. F. Redlich, Cl. Monteverdi. Ein formgesch. Versuch, Bd. I: Das Madrigalwerk, Bln 1932; E. H. Meyer, Die mehrstimmige Spielmusik d. 17. Jh., Kassel 1934; W. Th. Elwert, Zur Charakteristik d. ital. Barocklyrik, in: Roman. Jb. III, 1950; W. Osthoff, Das dramatische Spätwerk Cl. Monteverdis, Münchner Veröff. zur Musikgesch., Bd. III, Tutzing 1960; Cl. Gallico, Emblemi strumentali negli „Scherzi" di Monteverdi, RIdM II, 1967; A. Sopart, Cl. Monteverdis „Scherzi musicali" (1607) u. ihre Beziehungen zum ‚Scherzo'-Begriff in d. ital. Barocklyrik, AfMw XXXVIII, 1981.

(3) Daß das Wort Scherzo auch im soeben behandelten speziellen Sinne verwendet werden kann, nämlich als Bezeichnung für eine nicht näher bestimmte Art lustig wirkender instrumentaler Spielfiguren, bezeugt schon M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619). Im Kap. über den Generalbaß spricht er über jene Instrumente, die auch oder überwiegend als „Ornament-Instrumenta gebraucht werden". Gemeint sind die begleitenden Oberstimmeninstrumente, die „mit varietet und verenderungen schöner Contrapuncten, nach qualitet der Instrumenten die Melodiam zieren und aus Putzen" (146). Ihren näheren Gebrauch beschreibt Praetorius anschließend folgendermaßen:

Schertzando e contraponteggiando sopra la parte: Das ist / daß man allerhand gute und lustige Possen mit leufflin / springen unnd *contrapunctiren* doruff zu wege bringe (148).

Zu den auf diese Weise auszuführenden „inventionen und Variationen" einer „Melodey" gehören neben „Accenti", „Colloraturen", „Gruppi", „Passaggien", „Trilli" (146 f.) auch die sogenannten „Schertzi". Es handelt sich dabei also allgemein um ad libitum auszuführende Verzierungen oder instrumentenspezifische Manieren:

Die *Discant* Geig/ den welschen Violino, wil schöne *Passaggien* haben/ unterschiedliche und lange *Schertzi*, *rispostine*, feine Fugen/ welche an unterschiedlichen örtern *repetieret* und wiederholet werden/ anmutige *Accentus*, stille lange striche/ *Gruppi*, *Trilli*, etc... Wenn aber Gesellschafft und andere mehr *Instrument* verhanden seyn/ müssen sie eins uffs ander sehen/ jhnen untereinander raum und platz geben/ nich gegen einander gleichsam stossen/ sondern wenn jhrer viel seyn/ ein jedes seiner zeit erwarten/ biß daß die Reye/ seine *Schertzi*, *Trilli* und *Accent* zu erweisen/ auch an jhn komme: Und nicht/ wie ein hauffen Sperlinge untereinader zwitzschern... (148).

Wie diese „Schertzi" allerdings auszuführen sind, gibt Praetorius nicht an, weder hier noch im Kap. über die Verzierungsarten (229 ff.).

III. Seit der 2. Hälfte des 17. Jh. wird Scherzo neben Adjektivbildungen wie scherzando oder scherzoso auch zur Bezeichnung für formal nicht festgelegte Instrumentalsätze innerhalb von Satzfolgen (wie Suiten, Partiten oder Sonaten).

(1) Primär bedeutet das Wort Scherzo hier eine Spielanweisung im Sinne einer heiteren, scherzhaft-leichten Ausführung des ganzen Satzes. Dabei bleibt jedoch der ursprüngliche Zusammenhang mit der tanzmäßigen Anlage des Scherzo erhalten. Zugleich aber scheint hier auch jene Bedeutung des Wortes Scherzo mit eingeflossen zu sein, wie sie M. Praetorius erwähnt: Scherzo als instrumentenspezifische Manier (vgl. oben, II. (3)). Ob die generalisierende Spielanweisung freilich auch zum freien Hinzufügen entsprechender Verzierungen beim Instrumentalspiel auffordert, ist nicht belegt.

Auf eine suitenhaft zusammengestellte Sammlung von instrumentalen Tanzsätzen, zu denen auch Scherzi gehören, deutet die (heute verschollene) Sammlung von J. M. Rubert, *Sinfonien, Scherzi, Balletten, Allemanden, Couranten und Sarabanden von 2 Violinen und Generalbaß* (Stralsund 1650, zit. nach E. H. Meyer 1934, 239).

Einzelne mit Scherzo überschriebene Sätze kommen – wenngleich nicht oft – immer wieder in Suiten, Partiten, Sonaten, Divertimenti oder anderen Satzfolgen vor, so in Fr. A. Bonportis *Invenzioni a violino solo* op. 10 (Bologna 1712); in J. S. Bachs *Clavier-Übung I* (Lpz. 1731); oder mehrfach bei G. Ph. Telemann. Seine beiden Divertimenti in A-dur und B-dur (NA von Fr. Oberdörffer, *Musikschätze d. Vergangenheit*, Bln o. J.) bestehen jeweils aus einem raschen Eröffnungssatz und sechs nachfolgenden Scherzi. Die Tempobezeichnungen reichen von „Poco grave" bis „Allegro di molto". Zwei Scherzi überschreibt Telemann zusätzlich mit „Tempo di Minuetto tedesco" bzw. „Tempo di Minuetto francese", bei drei anderen spricht er von „tre spezie delle danze poloniche" (vgl. hierzu unten, III. (2)). Auch J. Haydn verwendet noch in den 1760er Jahren die Überschrift Scherzo im skizzierten Sinne, etwa für die Schlußsätze der dreisätzigen Baryton-Trios Hob. XI:43 und Hob. XI:76 oder für den letzten Satz der Klaviersonate Hob. XVI:9.

Wesentlich für Bedeutung und Verwendungsweise des Terminus Scherzo dürfte die Tatsache sein, daß bis gegen Ende des 18. Jh. das Wort trotz seiner praktischen Verwendung im Musikschrifttum kaum auf-

taucht. Einer besonderen Erklärung scheint es insofern nicht bedurft zu haben, als es umgangssprachlich bekannt war, gelegentlich als Satzbezeichnung verwendet wurde und dabei an eine bestimmte Form oder an eine bestimmte Art der Aufführungspraxis nicht gebunden war. Erst gegen Ende des 18. Jh. beginnt die Erklärung der Spielanweisungen Scherzo, scherzando, scherzoso etc. im Musikschrifttum einen festen Platz einzunehmen, zu einer Zeit also, in der die ital. Sprache ihre Vorherrschaft im europäischen Musikleben verlor:

WilckeHwb (Weimar 1786): *Scherzante*: kurzweilig, muthwillig-lustig; – *Scherzo*: heißt eben so viel, als das Vorige (96 f.);

KochL (Ffm. 1802): *Scherzo, Scherzando*, scherzhaft. Dieser Charakter eines Tonstückes verlangt bey dem Vortrage mehr Rundung in der Ausführung der Notenfiguren, als Nachdruck, mehr eine gemilderte, als sehr hervorstechende Stärke des Tones, und mehr abgestoßene, als an einander geschleifte Noten (1296);

HäuserL (Meißen 1828): *Scherzo, scherzando, scherzoso, scherzevole*, heißt scherzhaft, scherzend, tändelnd, freudig; erfordert ganz leichten Vortrag. *Scherzo* und *Scherzando* ist auch der Name einiger Tonstücke oder Sätze, die in demselben Charakter vorgetragen werden sollen (II, 60);

P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica* (Mailand [1826] [2]1836), Art. *SCHERZO*: Pezzo di musica di poca estensione, e d'uno stile leggiero e scherzante, che richiede un' esecuzione simile con Note più staccate che legate (II, 183).

Im ital. Sprachgebrauch wird Scherzo stets auch noch in der allgemeinen, umgangssprachlichen Bedeutung auf Musik angewendet. So bezeichnet z. B. G. Carpani in seiner Haydn-Biographie (*Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre Maestro Giuseppe Haydn*, Mailand 1812) den Schlußsatz von Haydns „Abschiedssinfonie" (Hob. I:45) als Scherzo (115 ff.); ebenso das Werk von M. Clementi *Musical Characteristics, or a Collection of Preludes and Cadences for the Harpsichord or Piano Forte. Composed in the Style of Haydn, Kozeluch, Mozart, Sterkel, Vanhal and The Author*, Opera 19 (114). A. Salieri nennt eine Sammlung dreistimmiger Kanons *Scherzi armonici vocali* (Wien, o. J.), wobei der Text des Einleitungsstücks den Sinn der Sammlung erklärt: „Questi son Canoni nè ad altro servono che solo a ridere, solo a scherzar" (2). P. Lichtenthal beschreibt im Art. *Scherzi musicali*, wie Carpani, das Scherzen in der Musik („lo scherzar") als einen „Vorzug von Personen von Geist" und gibt Beispiele an. Solcher Art „sapientissimi scherzi" hätten nichts zu tun mit dem Scherzo im engeren Sinne (vgl. oben):

op. cit., Art. *SCHERZI MUSICALI*: Lo scherzar dottamente nella musica fu quasi sempre uno de' pregi delle persone di genio. Vi è una specie di sapientissimi scherzi in musica che nulla ha da fare con quello dell'articolo seguente [*Scherzo*], come p. e. le Fughe sul *qui quae quod* e sul *hic haec hoc* del Merula, il così detto capriccio del Marcello, i Canoni berneschi del P. Martini, la Fuga trillata del Porpora, e tanti altri di cui parla la settima lettera delle *Haydine* del Sig. Giuseppe Carpani (II, 183).

(2) Einen Sonderfall scheint die Verwendung der Bezeichnung Scherzo bei G. Ph. Telemann darzustellen. Er benutzt das Wort nicht nur als Überschrift für Einzelsätze, sondern auch als SAMMELTITEL FÜR MEHRSÄTZIGE INSTRUMENTALE KAMMERMUSIK. Dazu gehören die sechs Triosonaten *III Trietti metodichi e III Scherzi* (Hbg 1731) sowie die Sammlung von sieben divertimentoartigen Ouvertüren, die auch als *Melodische Frühstunden beim Pirmonter Wasser* bekannt sind, jedoch zuerst erschienen als *Scherzi Melodichi, per divertimento di coloro, che prendono le Acque minerali in Pirmonte, Con Ariette semplici e facili, a Violino, Viola e Fondamento* (Hbg 1734).

Der Titel dieser Sammlung benennt, ohne weiteres erkennbar, den leichten, scherzhaften Charakter dieser höchst einfachen Satzfolgen, die zur täglichen Unterhaltung der Kurgäste bei der Einnahme des Pyrmonter Mineralwassers gedacht sind. In der in ital. Sprache verfaßten Widmungsrede an den Fürsten von Waldeck sagt Telemann selbst über sein originelles Werk, es sei in einer „scherzhaften Art" und „auf der Grundlage von Freude und Leichtigkeit" geschrieben, die dem Kurgast gewiß mehr zusagen werde als „zu kunstvolle Musik":

ARdisco consacrar all' Augusto Nome di V. A. S. queste piccole Produzzioni Musicali; Ma temo, che essendo esse d'uno stile scherzante, non siano per riuscirle di suo gusto ... Essendo dunque la Musica una parte de' divertimenti innocenti, hò creduto che le presenti Compositioni potrebbero forse, à causa della loro semplicità, e gusto, rallegrare i forastieri quivi raunati più ch'altra Musica la più artificiale ... Presumo, che questa medesima Musica non sarà inaccommodabile agli Orchestri di Marte, havendo per fondamento la gioia e la facilità (*Telemann, Mus. Werke*, Bd. XXIV, hg. von A. Hoffmann, Kassel 1974, XVI).

In der erstgenannten Sammlung jedoch, in der drei der sechs im übrigen gleichgebauten dreisätzigen Triosonaten jeweils als ganze mit Scherzo überschrieben sind, muß es mit der Bezeichnung eine andere Bewandtnis haben. Denn der Charakter, zumal in den langsamen Mittelsätzen, ist keineswegs scherzhaft im herkömmlichen Sinne. Der Titel scheint vielmehr in Zusammenhang zu stehen mit den durchaus ausgeprägten Polonismen, von denen die Sätze beherrscht sind. (Man vgl. allein nur den Beginn des Allegro-Kopfsatzes aus dem ersten Scherzo, A-dur, mit dem auffällig ähnlichen Anfang des ersten Allegrosatzes der eigens als *Sonata polonese* bezeichneten Triosonate, a-moll; NA von A. Simon, in: Nagels Musik-Archiv Nr. 50, 1929.) Daß die Verwendung gerade polnischer Elemente bei Telemann (vgl. hierzu Ruhnke 1986) zu einem Charakter beiträgt, der als lustig, witzig oder scherzhaft aufgefaßt wird, bezeugt er selbst mehrfach. Im Text der Kantate zur *Eröffnung d. Collegium Mus.* (Hbg 1722) umschreibt er die verschiedenen nationalen Stilarten so:

Was Welschland Schmeichelndes in seine Sätze schließet,/ die ungezwung'ne Munterkeit,/ so aus der Franzen Liedern fließet,/ der Briten springendes gebund'nes Wesen,/ ja, was Sarmatien zu seiner Lust erlesen,/ bei welchem sich der Scherz den Tönen weiht,/ dies alles wird der deutsche Fleiß/ zu seines Landes Preis,/ mehr aber noch, die Hörer zu vergnügen,/ durch Feder, Mund und Hand allhier verfügen (zit. nach M. Ruhnke, *Telemanns Hamburger Opern* ..., in: Hamburger Jb. für Musikwiss. V, 1981, 25 f.).

Ganz ähnlich heißt es im Widmungsgedicht zur Ausg. *Zweytes Sieben mal Sieben u. Ein Menuet* (Hbg 1730):

Der Franzen Munterkeit, Gesang und Harmonie,/ der Welschen Schmeicheley, Erfindung, fremde Gänge,/ der Britt- und Polen Scherz, verknüpfst Du sonder Müh/ durch ein mit Lieblichkeit erfülletes Gemenge (zit. nach: *Telemann-Werkverz. I*, hg. von M. Ruhnke, Kassel 1984, 71).

Bei J. A. Scheibe, *Der Critische Mus.* (Lpz. [2]1745), wird der „pohlnische Styl", den „der berühmte Telemann... am ersten bekannt gemacht" habe, ebenfalls als „lustig" und „satyrisch" bezeichnet, so daß er „fast von sich selbst zu spotten scheint" (149). Die Unterscheidung der Nationalstile erinnert an die Telemanns:

Man sieht..., daß der italienische Styl zärtlich, fließend und weitläuftig, der französische hingegen lebhaft, natürlich und kurz ist; daß ferner der Deutsche ernsthaft, arbeitsam und künstlich, der pohlnische aber lustig, satyrisch und hüpfend ist. Man könnte auch sagen, der Italiener wäre in seiner Musik wollüstig, der Franzose leichtsinnig, der Deutsche tiefsinnig, und der Pohle spöttisch (150).

Auch in anderen Instrumentalsätzen, die Telemann mit Scherzo oder Scherzando überschrieben hat, finden sich Polonismen, so in den als „danze poloniche" bezeichneten Scherzi des obengenannten A-dur-Divertimentos oder in den *VI Ouverturen nebst zween Folgesätzen bey jedweder, Französisch, Polnisch oder sonst tändelnd und Welsch, fürs Clavier* (Nürnberg, nicht nach 1749; TWV 32:5-10). In diesen dreisätzigen Ouvertüren mit langsamem Einleitungssatz franz. Musters ist der Mittelsatz mit einer jeweils anderen (langsamen) Tempoangabe und dem stets gleichen Zusatz „...e scherzando" versehen – ein konkreter Hinweis auf die Ankündigung im Titel, wonach die Mittelsätze „Polnisch oder sonst tändelnd" sein sollen.
Freilich hat Telemann die Bezeichnung Scherzo in der beschriebenen Weise ebenso wenig konsequent verwendet wie er all jene Stücke, die polnische Elemente verarbeiten, mit Scherzo oder scherzoso überschrieb. (Die Hinweise auf den Zusammenhang von Scherzo und Polonismen bei Telemann verdankt der Verf. Herrn M. Ruhnke).

Lit.: M. Ruhnke, Telemann u. d. polnische Volksmusik, in: Dtsch.-polnische Musikbeziehungen. Nürnberger Symposionsber. 1982, hg. von W. Konold, München 1986.

IV. Die frühest belegte Verwendung des Wortes Scherzo für Menuett-Sätze in Sonatensatz-Zyklen findet sich in den 1781 veröffentlichten sechs Streichquartetten op. 33 von J. Haydn (Hob. III:37-42). (Die sechs Menuette in op. 33 dürften – entgegen verbreiteter Meinung – von Haydn allesamt mit Scherzo überschrieben worden sein; vgl. den Kritischen Ber. zu *Joseph Haydn. Werke*, Reihe XII, Bd. 3, hg. von G. Feder u. S. Gerlach, München 1974, insbes. 40 ff.). Aufgrund der Kompositionsanalyse ist festzustellen, daß Scherzo sich hier primär auf die mus. Faktur der Menuette im Sinne des spielerischen Umgangs mit kompositorischen Mitteln bezieht. Wesentlich für diese so gänzlich neuartig und unvermittelt erscheinende Verwendung des Wortes Scherzo durch Haydn dürfte zweierlei sein: Zum einen steht die Tatsache, daß Haydn gerade für die Tanzsätze seiner Streichquartette die Bezeichnung Scherzo wählt, in offenkundigem – wenngleich nicht eindeutig belegbarem – Zusammenhang mit einer noch geläufigen Tradition. Danach ist der mit einfacher Liedhaftigkeit verbundene Tanzcharakter des Scherzos, wie er auch für Haydn kennzeichnend ist, über die instrumentalen Suitensätze seit der Mitte des 17. Jh. bis hin zu Monteverdis vokal-instrumentalen *Scherzi musicali* von 1607 zurückzuverfolgen. Zum andern zeigt sich an Haydns Sätzen, daß in ihnen eine gleichfalls traditionelle Wortbedeutung, wenngleich auf „gantz neue besondere art" (wie Haydn bekanntlich von seinem op. 33 selbst sagt; Brief an den Fürsten Öttingen-Wallerstein vom 3. 12. 1781; vgl. *J. Haydn. Gesammelte Briefe u. Aufzeichnungen*, ed. D. Bartha, Kassel 1965, 107) verwirklicht ist: In seinen Scherzi ist es die Kompositionsweise selbst, die zum Gegenstand scherzhaft-spielender, spielerischer Handhabung und neuartiger individueller Gestaltung wird. Und eben der gewissermaßen überraschende Effekt des Neuen in diesen Sätzen aus op. 33 sowie ihr spezifischer Spielcharakter erhalten die kennzeichnende Benennung Scherzo. Daß Haydn den Ausdruck später auch für gleichartig angelegte Menuettsätze nicht wiederverwendet hat, dürfte an eben dieser Neuartigkeit und der Signalwirkung der Bezeichnung liegen. Im übrigen verwendet Haydn den Begriff hier durchaus auch im traditionellen, allgemeineren Sinne einer Spielanweisung und noch nicht wie später Beethoven im Sinne einer festumrissenen und formgebundenen Gattungsbezeichnung (vgl. hierzu Steinbeck 1984). So versteht auch G. Schilling das Scherzo noch allgemein als „wahres Spiel mit musikalischen Formen, mit den Mitteln der Töne":

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. (Stuttgart 1835-42), Art. *Scherz u. Scherzhaft*: Die scherzhafte Musik, das *Scherzo*, wie dieselbe von den Technikern genannt wird, ist... ein wahres Spiel mit musikalischen Formen, mit den Mitteln der Töne... Das *Scherzo* muß... heiterer Natur seyn, und ihren Melodien eine scheinbar komische Wendung geben, ohne selbst eigentlich komisch zu seyn. Der lachende, oder besser, erfreute Hörer muß in seinem Geiste gleichsam sehen, wie vergnügt auch der Componist war, als er diese... Musik schuf...; ein Spiel an sich treibt es auch mit der Theorie selbst sein Spiel (VI, 193).

Lit.: W. Steinbeck, Mozarts „Scherzi". Zur Beziehung zwischen Haydns Streichquartetten op. 33 u. Mozarts Haydn-Quartetten, AfMw XLI, 1984.

(1) Seit Beginn des 19. Jh. wird der aus dem Menuett hervorgegangene schnelle Mittelsatz in Sonatensatz-Zyklen überwiegend als Scherzo bezeichnet. Infolge der Bindung an einen bestimmten Satztypus erhält der Begriff zwei sich zunächst gegenseitig bedingende Bedeutungsbereiche: Mit Scherzo wird – im Unterschied zu den Bezeichnungen der anderen Sätze – sowohl auf den besonderen Charakter als auch auf die besondere Form des Satzes (Menuett-Form mit Trio) verwiesen.

(a) Zu den typischen Merkmalen gehören neben dem (meist sehr) schnellen Tempo die vom Tanz herrührende Vorherrschaft des Rhythmischen, in der die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Periodenprinzip eine hervorragende Rolle spielt. Dazu gehört ferner die aus dem Menuett übernommene

DREITEILIGKEIT MIT KONTRASTIERENDEM MITTELTEIL (TRIO), die auch in RONDOHAFTER ERWEITERUNG mit dreimaligem Scherzoteil und zweimaligem Trio oder zwei verschiedenen Trios auftreten kann, sowie die Bevorzugung des Dreiertaktes (3/4-, seltener 3/8-Takt). Charakter und Anlage solcher schnellen Mittelsätze werden im Musikschrifttum des 19. Jh. immer wieder auf das Werk Beethovens zurückgeführt, der nicht selten auch als „Erfinder" des Scherzos gilt (vgl. die Belege am Schluß dieses Abschnitts).

Beethoven, der Begriff und Faktur von Haydn übernahm, hat in der Tat das Scherzo zum Typus verfestigt. Jedoch ist bemerkenswert, daß er den überwiegenden Teil seiner schnellen Mittelsätze, insbesondere in der späteren Schaffenszeit, mit Scherzo nicht selbst überschrieben hat. So wird z. B. in den neun Symphonien die Bezeichnung nur zweimal (II. und III. Symphonie), in den 16 Streichquartetten nur insgesamt viermal verwendet (alle in op. 18). Ein Blick auf das Gesamtwerk ergibt, daß Beethoven den Hauptteil der tatsächlich mit Scherzo benannten Sätze in der Zeit bis ca. 1804 (der Vollendung der III. Symphonie) schrieb und danach überwiegend auf die Bezeichnung verzichtete (von 73 in Frage kommenden Kompos. 24 bzw. nur noch 4). Darüber hinaus gibt es unter den 28 mit Scherzo benannten Sätzen eine bemerkenswerte Anzahl mit durchaus unspezifischen Besonderheiten. In der Serenade op. 8 z. B. wird das Adagio zweimal durch einen Scherzo benannten Allegro molto-Teil unterbrochen; im Streichquartett op. 18, Nr. 4, und in der Klaviersonate op. 31, Nr. 3, ist es der erste Mittelsatz jeweils vor einem Menuett oder in der Klaviersonate op. 14, Nr. 2, das Rondo-Finale, das mit Scherzo überschrieben ist.

Der Grund, warum Beethoven nach zunächst vielfältigem Gebrauch auf die Scherzo-Benennung mehr und mehr verzichtet, mag in der Bindung der Bezeichnung an einen gleichwohl selbstgeschaffenen Satztypus liegen, wie er z. B. in der III. Symphonie charakteristisch ausgebildet ist. Die Entwicklung der schnellen Mittelsätze bei Beethoven aber erweist sich als Konsequenz einer Anlage, die im Sinne eines dialektischen Prozesses auf die Auflösung der ursprünglichen Form zielt. Dieser Prozeß beruht auf einer Satzkonzeption, die man als die Scherzo-Idee bei Beethoven bezeichnen kann. Es ist der kompositorisch ausgetragene Widerstreit von normierter, periodisch-geschlossener Anlage, wie ihn Beethoven von Haydn übernahm, und dem Prinzip motivisch-thematischer Entwicklung, der zur Formerweiterung und letztlich zur Bildung eines neuen Satzes führt. Seinen spezifischen Ausdruck findet dieser kompositorische Konflikt in einer auffälligen Neigung zur Kontrastbildung, die ursprünglich schon im Gegensatz von Haupt- und Trioteil angelegt ist und sich, gewissermaßen von hierher legitimiert, auf die gesamte Satzfaktur ausdehnt. Zur prägnanten, nicht selten motorischen Rhythmik im Scherzoteil, die sich gleichwohl infolge ausgeprägter Kontraste bis ins Bizarre steigern kann, kommt die Reduktion des Melodischen auf die permanente Repetition und Variierung kürzester Floskeln, Skalen und Dreiklangsbrechungen. Im Wechsel mit seinem kontrastierenden Mittelteil, in dem umgekehrt Momente des Melodischen vorherrschen, beruht der mus. Prozeß eines solchen Satzes wesentlich auf dem Prinzip stetiger Wiederholung sowohl im Bereich der motivisch-thematischen Gestaltung als auch im Satzverband als ganzem. Die Konsequenz ist die Auflösung der ursprünglichen Form durch eine im Prinzip offene Reihung überwiegend scharf begrenzter Satzglieder. Die betreffenden Sätze der VII. und IX. Symphonie oder des Streichquartetts op. 131 sind Beispiele eines solchen fortgeschrittenen Entwicklungsstandes, den Beethoven offensichtlich mit der Bezeichnung Scherzo nicht mehr genügend erfaßt glaubte (vgl. Steinbeck 1981).

Von besonderer Bedeutung für die Geschichte des Scherzo-Begriffs im 19. Jh. ist die Tatsache, daß das Musikschrifttum der differenzierten Handhabung bei Beethoven kaum Rechnung trägt. In theoretischen Erörterungen von Form und Charakter des Scherzo wird im allgemeinen ein auffällig standardisierter Begriff tradiert, der sich entweder an einem Satztypus wie dem Scherzo der III. Symphonie orientiert oder aber, unabhängig von ihren tatsächlichen Benennungen, als Bezeichnung für schnelle Mittelsätze generell dient. Auch werden Menuett und Scherzo des öfteren noch synonym gebraucht, so z. B. in der Formenlehre von H. Birnbach (BAMZ V, 1828, 423 f.), in der sogar der schnelle Mittelsatz der IX. Symphonie von Beethoven als „Menuett" bezeichnet wird; oder noch bei J. Chr. Lobe, *Lehrbuch d. mus. Kompos.*, Bd. I (Lpz. 1850, 296 ff.). Daß zugleich die Uneinigkeit groß ist, welcher Satz mit Recht Scherzo heißen dürfe und welcher nicht, ist die Folge einer solchen zur Etikettierung neigenden Auffassung (vgl. Steinbeck 1981; hier auch Belege).

Überwiegend wird das Scherzo als lediglich erweitertes Menuett mit rascherem Tempo und vorwiegend heiterem Charakter beschrieben.

Fr.-H.-J. Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne* (Paris 1821, NA Brüssel 1828), Art. *SCHERZO*: badinage. On donne ce nom à un morceau de musique de peu d'étendue, et d'un style léger et badin. Le *scherzo* est assez souvent un menuet d'un caractère plus bizarre que celui des menuets ordinaires. Dans ce cas, le mot de *scherzo*, remplacant celui de menuet ou tout autre, se trouve en tête du morceau (225);
P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica* (Mailand [1826] ²1836), Art. *SCHERZO*: Gli *Scherzi* usansi al giorno d'oggi nelle Sinfonie, ne' Quartetti, nelle Sonate ec., in vece de' Minuetti, e la misura del Tempo è del pari 3/4, ma il movimento assai più vivace e brioso. Siffatti *Scherzi* hanno talvolta un carattere molto più bizzarro di quello de' soliti Minuetti (II, 183);
J. Chr. Lobe, *Compos.-Lehre* (Weimar 1844): Diese [sc. die neuere Form, das Scherzo] ist nichts, als eine Ausdehnung der vorigen Form [sc. des Menuetts], und Versetzung in ein rascheres, flüchtigeres Tempo. Beethoven hat sie erfunden und ausgebildet. In seinen späteren Werken findet man Stücke der Art von sehr langer und ausgeführter Form. Modulationsgang, thematische Arbeit und Periodenbau beruhen immer auf denselben Grundzügen der Menuett und des Trio's, nur dass meist eine größere Anzahl der Perioden darin erscheint (148);

E. Fr. Richter, *Die Grundzüge d. mus. Formen* (Lpz. 1852): Die Bildung der Menuette, Scherzi wird aus den früheren kleinen Formen leicht zu bewerkstelligen sein. Die letztern

können nach Art aller andern Sätze, namentlich im zweiten Theile eine grössere Ausdehnung erhalten (37f.);
B. Wichmann, *Formen d. Instrumentalmusik* (Lpz. 1862): Aus der Menuette bildete sich eine neue Form mit lebhaftem Charakter, das *Scherzo*, welches hauptsächlich in Beethoven einen fleissigen Vertreter fand. Da diese Form im schnelleren Tempo vorkommt, so ist sie ausgedehnter als die Menuett (41).

Lit.: W. Steinbeck, „Ein wahres Spiel mit mus. Formen". Zum Scherzo L. van Beethovens, AfMw XXXVIII, 1981.

b) Zu den typischen Kennzeichen des Scherzo gehört ferner sein humoristisch-heiterer Charakter. Wurde schon das Menuett seit Haydn als „lustiger" und „lebensfroher" Satz empfunden, so erscheinen diese Züge im Scherzo – der ital. Wortbedeutung entsprechend – zu „Witz" und „spielerischer Laune" gesteigert. F. Hand bezeichnet in seiner *Aesthetik d. Tonkunst*, (Bd. II, Jena 1841) das Scherzo als einen Satz, der „mit dem Gefühl ein ironisches und nekkendes Spiel treibt" (377), als ein „Spiel der Ironie" (413), ebenso wie A. Reißmann:

Lehrbuch d. mus. Kompos., Bd. II (Bln 1866): So wird die Menuett im Scherzo zu einer Form, in welcher nicht nur die bunte Lust des Lebens, sondern der ganze, in der mannichfachsten Weise sich äussernde Humor desselben, in überwältigender Macht entfesselt erscheint (391).

Der Charakterisierung des Scherzo als humorvoller, spielerisch-leichter Instrumentalsatz entspricht folglich die verbreitete Einschätzung seiner Funktion im Gesamtzusammenhang eines Sonatensatz-Zyklus: Er diene, stärker noch als das Menuett, der Vermittlung von Gegensätzen sowie, gleichsam als „Intermezzo" zwischen zwei „Hauptsätzen", der „Erholung" und „Entspannung" im Satzablauf:

GathyL (Lpz. 1835), Art. *Form d. Musikstücke*: Auf diesen ruhigen [zweiten] Satz folgt gewöhnlich ein sehr contrastirender, das Scherzo, die Menuet, das Intermezzo mit dem dazu gehörigen Trio. Dieser Satz verdankt seinen Ursprung der Sitte früherer Komponisten, immer zwischen die größeren Sätze der Instrumentalstücke eine Menuet einzuschieben, gleichsam als Erholung von Ernsterem. In Haydn's Sinfonien findet man diese Sitte ziemlich streng beobachtet. Auch hält er, so wie nach ihm Mozart, sich an die diesem Satz eigenthümliche Form... In ihren letzteren Werken beginnen beide Meister schon sich freier zu bewegen... Das Tempo steigert sich nach und nach zum lebhaften Allegro, so daß endlich vom ursprünglichen Tanz nichts als die 3/4 Tactart bleibt. So bedient sich ihrer Beethoven und alle Neuern, und der durch den Ersteren eingeführte Name *Scherzo* (Scherz) bezeichnet bestimmt die Ungebundenheit, in der sich hier die Phantasie ergießt (135f.);
E. Bernsdorf, *Neues Universal-Lexikon d. Tonkunst*, Bd. III (Offenbach 1861): Art. *Scherzo*: der Name eines Tonstükkes, das in einem leichten, muntern, auch humoristischen Charakter gehalten ist. Es ist aus dem Menuett hervorgegangen, hat auch die zweitheilige Form desselben mit dem nach den beiden Reprisen sich anschließenden Trio, nur daß diese Form etwas ausgeweitet und die Bewegung eine leichter geschürzte als die des mehr gravitätischen Menuets geworden ist, und befindet sich endlich eben so wie dieses gleichsam als Intermezzo zwischen den breiter und füllreicher ausgeführten Sätzen der Sinfonien, Sonaten und Quartette u. s. w., wo es nun als zweiter Satz (nach dem ersten Allegro) oder als dritter (nach dem Adagio) erscheinen kann (III, 461);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Cyclische Formen*: Das *Scherzo* hat, unerachtet es nicht in allen Sonaten vorkommt, doch eine bedeutende Aufgabe, die der Vermittlung zwischen schroffen Gefühlsgegensätzen, die im vorangehenden und folgenden Satze etwa ausgedrückt sein mögen. Der in ihm waltende Humor versöhnt durch seinen in scherzhaftes Gewand gekleideten tiefgefühlten Ernst den Schmerz und bändigt die Leidenschaften; oder Witz und Laune treiben ein heiteres Spiel mit den Gefühlen und erhellen dadurch trübe Stimmungen oder steigern eine ohnedies lebhafte Empfindung noch höher... Oder auf den leidenschaftlich erregten Ersten Satz folgt ein *Scherzo*, um durch Heiterkeit und anmutigen Frohsinn die Seele milden Gefühlen (im *Adagio*) zugänglich zu machen (226f.).

Die Auffassung, daß das Scherzo im Verhältnis zu den übrigen Sätzen wie die Erholung von Arbeit wirke, kommt auch in den kuriosen Bemerkungen zum Scherzo aus Beethovens Streichquintett op. 29 von A. Ulibischeff, *Beethoven. Ses critiques et ses glossateurs* (Lpz. 1857), dtsch. von L. Bischoff (Lpz. 1859), zum Ausdruck. Nach der Besprechung des vorausgehenden Adagios heißt es:

Jetzt schnell herbei mit dem Scherzo, um die Aufmerksamkeit abzuspannen und das Ohr zu ergötzen. Nach großen, geistigen Arbeiten Erholung am Kleinen, das ist für uns die Bedingung des moralischen Gleichgewichts, und es ist auch das Princip, nach welchem man übereinstimmend mit den Gesetzen der menschlichen Natur das Zeitmaß und den Charakter der Musikstücke bestimmt hat, aus denen eine Sonate, ein Quintett oder eine Symphonie besteht. Das Scherzo ist, wie sein Name zeigt, nichts als ein Scherz, ein Spiel, aber ein nothwendiges Spiel, weil es sich zu den andern Theilen des Werkes wie die Erholung zur Arbeit verhält. Kant machte alle Abende seine Partie l'Hombre und er war berechtigt, ja verpflichtet, einige Kreuzer und einige Stunden Zeit zu verlieren, weil die Welt die *Kritik der reinen Vernunft* dabei gewann, ein Werk, das den Verfasser vielleicht getödtet hätte, wenn die Abendstunden des Königsberger Philosophen nicht einen Gegensatz zu seinen Morgenstunden gebildet hätten. Allgemein genommen war das alte Menuet, das späterhin in das Scherzo verwandelt wurde, nichts anders als Kants l'Hombre-Partie (155f.).

Auch A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. III (Lpz. ²1847), ist Anhänger dieser Auffassung von der Vermittler-Funktion des Scherzo. Zugleich aber ist er einer der wenigen Autoren im 19. Jh., die der Frage nachgehen, warum seit Beethoven schnelle Mittelsätze nicht immer original mit Scherzo überschrieben sind. Seine Argumentation ist für das 19. Jh. freilich symtomatisch. Marx stellt zunächst am Scherzo die Vielfalt seiner Gestaltungsmöglichkeiten fest:

Diese Wandelbarkeit und Mannigfaltigkeit in Form und Inhalt kann nicht auffallen, da das Scherzo nur als vermittelnder Nebensatz zwischen den ersten und zweiten – oder zweiten und dritten Hauptsatz tritt, sich also von ihnen und nach seiner Stellung zwischen einem von beiden Paaren (vor oder nach dem Adagio) bestimmen lassen muss (331).

Diese Funktion leitet Marx wiederum aus der ursprünglichen Dreisätzigkeit der Sonate ab:

Der entschiedenste Schritt über die Dreisatzigkeit der Sonate geschieht durch Zufügung eines neuen Satzes lebhafterer Bewegung, früher stets Menuett, seit Beethoven bald Menuett, bald Scherzo, auch wohl gar nicht besonders genannt (330).

Die Entscheidung, ob dieser Satz vor oder nach dem langsamen Mittelsatz stehen soll, könne „nur nach der Idee und dem Bedürfnis jedes einzelnen Kunst-

werkes" getroffen werden. Marx gibt je ein Beispiel aus einer Klaviersonate von Beethoven:

Wenn z. B. Beethoven's so strebsam, so lebensfrisch beginnende *D* dur-Sonate, Op. 10, im *Largo* einer tiefen, bis zu unheimlicher Vergrämung hinabsinkenden Schwermuth Raum giebt: so bedarf es nach diesem Satze des trostmilden, im Trio frisch ermuthigenden neuen Satzes (Menuett genannt), um aus jener Nacht des Grams zu neuerfrischtem gesundem Leben sich aufzuraffen... [Nach dem ersten Satz aus op. 110 mit dem] unverkennbaren Karakter eines Adagios [kann] nun nicht sofort ein... gleichsam zweites Adagio, [sondern es muß] ein Satz lebhafterer Bewegung folgen. [Und in op. 106 ist es] unausführbar, dass nach dem überwältigenden ersten Allegro ein ihm entsprechendes Adagio folge... [Vielmehr] bedarf es eines vermittelnden Zwischensatzes, den Beethoven *Scherzo vivace assai* überschreibt. [Dies zeigt,] dass der neu zutretende Satz, wie er auch heisse, oft viel tiefere Bedeutung im Zusammenhang des ganzen Werkes habe, als die anfangs wohl allein hervortretende eines gewissermassen zur Erholung dienenden Mittelsatzes; die Musikwissenschaft wird sich auf diese mannigfach wechselnde tiefere Bedeutung einzulassen haben. Hier aber folgt schon so viel daraus: dass die Benennungen Menuett und Scherzo... für den jedesmaligen Inhalt keine bestimmtere, bindende Bedeutung haben. Diese Menuette sind oft himmelweit vom Karakter der Tanzmenuett... verschieden...; so auch darf bei der Benennungen Scherzo keineswegs immer an einen durchaus heitern, scherzhaften Inhalt gedacht werden; in seiner *As* dur-Sonate [op. 110] hat Beethoven sogar diesen Namen verbannt und nur die Tempobezeichnung gegeben (330f.).

Das heißt nichts anderes, als daß dieser zweite Satz aus op. 110 wohl ein Scherzo ist, das diese Bezeichnung jedoch nicht erhalten hat; es ist gewissermaßen ein absichtsvoll unbezeichnetes Scherzo.

Marx hat damit unausgesprochen einen doppelten Scherzo-Begriff: den engeren, wenn er originale Satzbezeichnung ist, sowie den weiteren, der allgemein als Name eines (auch unbenannten) schnellen Mittelsatzes dient, wie er „bekanntlich an der Stelle der älteren Menuett als besonderer Teil unsrer Sonaten, Symphonien u. s. w. auftritt" (335). Hierzu gehören Sätze wie der genannte zweite aus op. 110, der zweite der IX., aber auch der dritte der c-moll-Symphonie von Beethoven. Letzteren beschreibt Marx als „grüblerisch in sich gekehrt, im Herzen unter Schmerz und Hoffnung, hingegebnem Brüten und strengem Entschluss wühlend", und nennt ihn, wie auch den der IX. Symphonie, bezeichnenderweise ein „sogenanntes Scherzo" (335).

Die Auffassung, wie sie bei Marx zum Ausdruck kommt, daß nämlich unbenannte schnelle Mittelsätze ‚im Grunde' auch Scherzi sind, findet sich, wenngleich in vergröberter Form, in der Musikliteratur in ungezählten Beispielen bis heute tradiert. Demgegenüber zeigt ein nur flüchtiger Blick auf die kompositorische Praxis, wie differenziert die Bezeichnung tatsächlich eingesetzt wird. Mendelssohn z. B., der mit seinen Scherzi einen neuen Typus schafft („Elfenscherzo"), verwendet den Begriff in den fünf großen Symphonien nicht. In den beiden frühen Streichquartetten op. 12 und 13 heißen die betreffenden Sätze *Canzonetta* bzw. *Intermezzo*, beide in der ursprünglichen Menuettform. Auch in Brahms' Symphonien gibt es bekanntlich keine Scherzi, wohl aber Sätze mit der Überschrift *grazioso* (I. und II. Symphonie) bzw. *giocoso* (IV. Symphonie). Schumann dagegen verwendet die Bezeichnung in allen vier Symphonien, selbst bei dem „sehr mäßig" zu spielenden zweiten Satz der Es-dur-Symphonie mit seinem fließend-kantablen Thema. Auch Bruckner hat in allen seinen Symphonien die schnellen Mittelsätze Scherzo genannt, während Mahler die Bezeichnung nur in der V., VI. und VII. Symphonie tatsächlich benutzt.

Es muß einer monographischen Studie überlassen bleiben, die vielfältige Verwendung der Bezeichnung Scherzo durch die Komponisten sowie vor allem die kompositorische Anlage entsprechender Sätze, auch wenn sie unbenannt sind, auf ihre jeweiligen Scherzoeigenschaften hin zu untersuchen. Hier kann überblicksartig nur soviel gesagt werden:

Erstens erweisen sich die Erläuterungen des Scherzo im 19. Jh. terminologisch als wenig ergiebig. Sie sind auffällig standardisiert und kaum flexibel gegenüber der tatsächlichen kompositionsgeschichtlichen Entwicklung. Das mag vor allem am vergleichsweise geringen Interesse liegen, das man einem Satztypus entgegenbrachte, dem infolge seiner Einschätzung als „Intermezzo" und „Vermittler" zwischen zwei „Hauptsätzen" eine untergeordnete Rolle beigemessen wurde.

Zu den Ausnahmen gehört die Beurteilung R. Wagners. Im Rahmen seiner theoretischen Begründung des Musikdramas aus der Symphonik Beethovens erklärt er den Tanzsatz, das „Menuetto oder Scherzo", insofern zum zentralen symphonischen Satz, als in ihm die „reale Grundlage" eines Werkes zu sehen sei, das selbst als „Ideal der melodischen Tanzform" erscheine („*Zukunftsmusik*", in: *Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, Volksausg., 6. Aufl., Lpz. 1912-14, Bd. VII):

Ich nannte die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform. Wirklich enthält noch die Beethovensche Symphonie in dem mit „Menuetto" oder „Scherzo" bezeichneten Teile eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik, zu der sehr füglich auch getanzt werden könnte. Es scheint den Komponisten eine instinktive Nötigung dazu bestimmt zu haben, einmal im Verlaufe seines Werkes die reale Grundlage desselben ganz unmittelbar zu berühren, wie um mit den Füßen nach dem Boden zu fassen, der ihn tragen soll (128).

Zweitens werden infolge der Erweiterung des Scherzo-Begriffs durch Einbeziehung auch original unbenannter schneller Mittelsätze seine Anwendungsmöglichkeiten entsprechend ausgedehnt; infolge fixierter Lehrmeinungen jedoch zugleich auch strittig und uneinheitlich. Die Äußerung Schillings, daß dies am Scherzo liege, indem es als „ein Spiel an sich auch mit der Theorie selbst sein Spiel" treibe (vgl. oben), scheint treffend. Im allgemeinen wird mit Scherzo und schnellem Mittelsatz gleichermaßen ein heiterer, spielfreudiger Charakter verbunden. So formuliert noch H. Riemann:

Große Kompositionslehre, Bd. III (Stuttgart 1913): Mit wenigen Ausnahmen (z. B. in Brahms' F-dur-Symphonie ...) ist derselbe [sc. der lebhafte Mittelsatz] der Tummelplatz launiger Einfälle und speziell charakterisiert durch auffällige Verwendung der dynamischen Mittel und der instrumentalen Farbwechsel (179).

Erst sehr viel später finden sich differenziertere Einlassungen, so vor allem bei G. Becking 1921 und A. Schönberg 1967.

Lit.: G. BECKING, Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema, Abh. d. Sächs. Staatl. Forschungsinstitute zu Lpz., Forschungsinstitut für Musikwiss. unter Leitung von H. Abert, H. 2, Lpz. 1921; A. SCHÖNBERG, Fundamentals of Mus. Compos., hg. von G. Strang u. L. Stein, London 1967, dtsch. Übers. von R. Kolisch, hg. von R. Stephan, Wien 1979.

(2) Im Verlauf des 19. Jh. bleibt die Bezeichnung Scherzo nicht auf den ursprünglichen Bedeutungsbereich des Humoristisch-Heiteren beschränkt, sondern kann im Gegenteil auch ZÜGE DES ERNSTEN, DÜSTEREN, BIZARREN annehmen. Eine solch extreme Begriffserweiterung ist als die Konsequenz eines der wesentlichsten Scherzomerkmale seit Haydn zu verstehen, des kompositorischen, höchst artifiziellen SPIELENS MIT GEGENSÄTZEN. Hiermit untrennbar verknüpft ist die Herkunft des Satzes aus dem Tanz, der gewissermaßen das Spielmaterial liefert: Prägnanz des Rhythmischen, motorische Bewegungsabläufe und -wiederholungen, Metrik, Periodizität, Taktordnung, Phrasierung sowie auch die dreiteilige Wiederholungsform mit konstrastierendem Mittelteil. Gehört einerseits zum Spiel die Bindung ans Reglement, so auch andererseits die Freiheit und Individualität seiner inneren Gestaltung. Und in der Polarität der tanzspezifischen Strenge des Schemas und seiner Teile sowie in der spieltypischen Freiheit im Umgang mit den konstitutiven Formungsmitteln dürfte vor allem seit Beethoven (vgl. oben, IV. (1) (a)) der kompositorische Reiz des Scherzo liegen. Die mus. Realisierung eines solchen Konflikts aber schließt auch ein Aufbrechen der Form nicht aus. So sind rondohafte Erweiterungen ebenso möglich wie die Anwendung der Sonatenform auf das Scherzo. Zugleich erscheint das allgemeine Prinzip der Auseinandersetzung mit der Forderung nach Erfüllung normierter Formen und individueller Anlage des inneren Formenprozesses gerade im Scherzo auf engstem Raum und gewissermaßen auf sich selbst konzentriert. Von hierher kann diesem Satz im Instrumentalzyklus die Bedeutung eines Stücks Musik über die Kunst des Komponierens zufallen.

Spielcharakter, Konfliktanlage und Tanzherkunft finden ferner im Mittel permanenter Kontrastbildung und im Wechsel der Stimmungen und Bewegungscharaktere ihre spezifische Ausprägung, und zwar in allen Schichten des Satzgefüges. Wo aber die Ausbildung von Gegensätzen auf kleinstem Raum ebenso wie in der genuin dreiteiligen Wiederholungsform zum scherzotypischen Grundprinzip wird, dort steht der gesamte Satz in Faktur und Charakter sozusagen ‚auf dem Spiel'. Nicht nur kann das normierte Satzschema bis zur Unkenntlichkeit aufgelöst werden. Vielmehr kann auch im Spiel mit Kontrasten der ursprünglich heitere, humorvolle, spielerisch-witzige Habitus des Scherzo umschlagen in Ernst, Ironie und Sarkasmus, motorischer Bewegungsdrang in kurzatmiges Stocken, fröhliche Ausgelassenheit in wilde Raserei, behaglicher Wiegeton in ekstatisches Stampfen oder in geisterhaftes Huschen, unbekümmerte Idylle in bedrohliches Hetzen.

Die Auswirkungen dieser Tendenzen sind in besonderem Maße in der Symphonik A. Bruckners und G. Mahlers zu finden, wobei wiederum Beethovens schnelle Mittelsätze als prototypisch angesehen werden. Schon R. Wagner hatte in seiner programmatischen Erläuterung des zweiten Satzes der IX. Symphonie (*Ber. über d. Aufführung d. neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846 in Dresden...*, in: *Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, Volksausg., 6. Aufl., Lpz. 1912–14, Bd. II) von der „wilden Lust" gesprochen, durch die wir „fortgerissen werden zum Taumel, zur Betäubung"; und er hatte (Goethe zitierend) die Kontrastanlage des Satzes in die prägnante Formel vom „schmerzlichsten Genuß" gefaßt (58). R. Louis führt in seiner frühen Bruckner-Biographie (*A. Bruckner*, München u. Lpz. 1905) diesen Gedanken fort. Aus „den dämonischen Klängen eines Beethovenschen Scherzos" spreche „die uralte Weisheit von der Identität der auf die äußerste Spitze getriebenen Empfindungsgegensätze" (220):

Das Scherzo hatte schon bei Beethoven, der es an den Platz des Haydnschen Menuetts setzte, vielfach den Charakter des Scherzando, den es dem Worte nach doch haben sollte, vielfach verloren. An Stelle des „Spaßes" tritt bitterer Ernst. Das Scherzo wird zum Tummelplatz des Humors im Sinne jener unlösbaren Verschmelzung der extremsten Gefühlsgegensätze, wo die Lust im Gewand des Schmerzes, der Schmerz unter der Maske der Lust erscheint (ibid.).

Vor allem aber in den Scherzi (und entsprechenden Sätzen) G. Mahlers erscheint das Spiel mit Kontrasten und krassen Stimmungsgegensätzen vor dem Hintergrund ursprünglicher Tanzhaftigkeit bis ins äußerste Extrem gesteigert. Seine Scherzi sind als die radikale Konsequenz eines auf Gegensätze hin genuin angelegten Satztyps zu interpretieren, zu dessen Grundprinzipien das potentielle Umschlagen ins eigene Gegenteil gehört.

P. Bekker, *G. Mahlers Sinfonien* (Bln 1921): Der übliche Dreiviertel-Scherzotyp wird... fast durchweg vermieden, kommt nur in zwei Sinfonien, der fünften und der siebenten [mit dem der sechsten als einzige tatsächlich Scherzo genannt] zur Verwendung. In den übrigen Werken bevorzugt Mahler einen neuen... Typ..., der in allen Fällen... ein Stück naturalistisch gefaßten Lebens in die Sinfonie hineinträgt (26).

Das Scherzo der V. Symphonie z. B. nennt Bekker „einen Hymnus auf Kraft und unermüdliche Frische unbändigen Lebensmutes", das freilich „nicht humoristisch im älteren Sinne" sei, und schließt daran die allgemeine Charakterisierung:

Humor, rein menschlicher Humor liegt Mahler überhaupt fern. Parodie, Sarkasmus, Ironie sind ihm geläufig. Daher mag es kommen, daß seine Scherzi stets zwiespältigen Charakter zeigen... Die Tanzeinkleidung ist nur Maske, hinter der sich ein oft bösartiger, oft bitterer, selten und nur in schnell verhuschenden Augenblicken absichtsloser Humor verbirgt (189);

vgl. auch P. Stefan, *G. Mahler* (München [1910] [2]1920) zur VI. Symphonie: Im Scherzo schlägt ein grimmer Humor um sich... Aber er ist unfrei. In skurriler Folge der Einfälle zeigt sich die Zuflucht eines „altväterischen" Trios... Das rückkehrende Scherzo wird um so gespenstischer (132).

V. Seit dem 2. Viertel des 19. Jh. wird Scherzo auch zur GATTUNGSBEZEICHNUNG FÜR CHARAKTERSTÜCKE

der genannten Prägungen. Dabei sind Form und Habitus im wesentlichen aus dem instrumentalen Zyklussatz übernommen und auf die speziellen Bedingungen des Klavierspiels übertragen.
So ist die oft außerordentliche Virtuosität der Klavierscherzi Folge des meist schnellen Tempos und des Vorherrschens rhythmischer Pointierungen und Kontraste. Durch das typische Spiel mit Gegensätzen können ihre überwiegend humorvoll-spielerischen, heiter-witzigen Züge gleichermaßen ins Ernste, Düstere oder Schmerzliche umschlagen. Das unter IV. (2) Gesagte gilt mithin auch hier:

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), Art. *Scherzo*: jedes Tonstück, das scherzend leicht, mit Muthwillen vorgetragen werden muß, dann ein kürzeres Musikstück, eine Art geschriebener Fantasie für ein Instrument (II, 300);
Anon., Rezension der *3 Scherzi* op. 6 von J. F. Kittl (AmZ XLIII, 1841): Zum Heil der Klavier-Scherzi fanden sich... Männer, welche das Wesen eines... Scherzo in ganz anderen Dingen als in der zehnfingrigen Bravour suchten, z. B. in der Anlage, frappanter Zusammenstellung und im frischen Rhythmus. Unter diese... Männer gehört Kittl; er... sucht den Schwung im innern Wesen heiterer Tongewalt, gewichtig einschlagender Harmonisirung und launenhaft heiterer Rhythmik... Sie [sc. die 3 Scherzi] sind... durch und durch lebendig und in einer so gefälligen Heiterkeit, dass sich in Gegenwart der Grazie die zu wilden Purzelbäume von selbst verbieten (215);
R. Schumann, Rezension des *Scherzo* op. 5 von E. Röckel (1843), in: *Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker* (Lpz. [5]1914): Das Scherzo fängt recht humoristisch an; im Trio regt sich aber schnell wieder der Salonvirtuose, der zu beleidigen glaubt durch zu großen Humor; es ist, als wenn ein fröhliches Gesicht plötzlich umschlüge zu pathetischer Vornehmthuerei... So wirkt denn das Scherzo zwiefältig; man wünschte mehr Humor von der Sache gehabt zu haben (ed. M. Kreisig, II, 259);
ders., zu *2 Scherzi* op. 10 von R. von Hertzberg (1840): Von so kleinen Stücken verlang' ich vor allem, daß sie möglichst reizend und pikant seien (II, 231);
ders., zum *Scherzo* op. 24 von St. Heller (1842): Besonders glücklich finden wir das Scherzo; es ist voll von Humor und dabei von künstlerischer Form; wir fühlen uns von Anfang bis Ende in der Nähe eines höchst lebendigen, liebenswürdigen Geistes, der, wie er zu scherzen und zu unterhalten, oft auch einen tieferen Gedanken heranzubringen versteht (II, 114);

G. W. Fink, Rezension des *Scherzo* op. 20 von Fr. Chopin (AmZ XXXVII, 1835): Wieder ein Scherz von Chopin... Schmerzentbrannt braust es in H moll, 3/4, ...seltsam bewegt und bewegend daher, bald zögernd und verweilend wie im Sinnen verloren über das wirbelnde Weh, bald in einzelnen langen Tönen wie klagende Sehnsucht wehmütig erschütternd, worauf es desto anhaltender, doch immer von Neuem wieder wie brütend düster versunken, aufgehalten oder verlangend, feurig treibend sich Luft macht..., bis plötzlich... der Schmerzensschrei des Sextenaccordes... ergreifend und unerwartet durchbricht... Das ist Chopin's Scherz, der mich manchmal in meinen 4 Wänden wunderlich ergriffen hat (338).

Allerdings ist das Scherzo als Solostück nicht immer eindeutig von Klavierkompositionen ähnlichen Charakters zu unterscheiden. Dazu gehören zum Beispiel Sätze wie die eher zum Derb-Komischen neigende Burleske oder das vorwiegend etüdenhaft-brillante Capriccio. Züge beider Typen können auch im Scherzo vorkommen:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* (Stuttgart 1835-42), Art. *Scherz u. Scherzhaft*: Heiter, wie das Humoristische, bezweckt es, wie das Possenhafte, Erregung des Lachens, doch ohne unanständige Mittel, und unterscheidet sich gerade dadurch vom Spaß (VI, 193);
Dommer1 (Heidelberg 1865), Art. *Scherzo*: ...im allgemeinen ein Tonstück von leichtem und heiterem Character, in welchem Humor und scherzhafte Laune mit den Gefühlen ein munteres Spiel treiben, wovon das Capriciose und Burleske keineswegs ausgeschlossen ist... Und wenn auch das Markirte nicht ausgeschlossen ist, so erhebt es sich doch nicht zum Leidenschaftlichen, sondern überschreitet nicht die Grenzen des Muntern oder Launenhaften (744).

Ferner führt auch die generelle Tendenz des Charakterstücks zu dreiteiliger Anlage, wie sie für das Scherzo durch seine Herkunft typisch ist, zur Austauschbarkeit der Benennungen:

A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. III (Lpz. [5]1857): Uns kann an all' diesen Namen* [sc. Tokkate, Etüden, Phantasien, Capricci] und subtilem Unterschieden nichts liegen...
* Auch der Name Scherzo ist oft für Caprice oder gar Etüde gebraucht worden (43, mit Anm.);
O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* (Lpz. u. Bln 1894): Die überwiegende Mehrzahl aller unter dem Namen Lieder ohne Worte, Nocturnes, Impromptus, Phantasiestücke, Capricen, Novelletten, Romanzen, Scherzi, Etuden u. dergl. bekannten Klavierstücke von Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn u. a. stellt sich uns in dem Gewande der erweiterten Liedform dar (36).

Wolfram Steinbeck, Kiel 1985

Schlager

dtsch.; ursprünglich österreichisches Dialektwort, umlautlose Substantivbildung zum Verbum schlagen. Seit 1867 schriftlich belegbar; um 1880 als Begriffswort in den journalistischen, politischen und kaufmännischen Wortschatz übernommen (vgl. unten I. (1) Exkurs).

I. Zwischen 1867 und 1930 ist der Ausdruck Schlager als verwertungs- und rezeptionsbezogener mus. ERFOLGSBEGRIFF nachweisbar.
(1) Er bezeichnet ein besonders WIRKUNGSVOLLES MUSIKSTÜCK.
(2) Zugleich begegnet Schlager von 1868 bis in die 1880er Jahre im Zusammenhang mit dem Wiener Volkssängertum im Sinne von POINTE.
(3) Er wird gegen Ende des 19. Jh. auch für ein SAISONALES, AUF DEN SOFORTIGEN KOMMERZIELLEN ERFOLG HIN VERFERTIGTES LIED gebräuchlich.
(4) Seit 1900 dient die Kennzeichnung Schlager in der WERBUNG für Notenausgaben als Kaufanreiz.
(5) In zumeist polemischer Absicht wird Schlager als Synonym von GASSENHAUER gebraucht.

II. Seit den 1920er Jahren wird mit dem Ausdruck Schlager als Gattungsbezeichnung der Unterhaltungsmusik das aktuelle, gewerblich vermittelte, in technischer Massenproduktion hergestellte, kurzlebige, modische TANZ- UND STIMMUNGSLIED erfaßt.
(1) Dieser Wortgebrauch führt zu einer begrifflichen Differenzierung zwischen Schlager und Gassenhauer, in deren Folge Schlager häufig abwertend als SYNONYM FÜR DIE MODERNE UNTERHALTUNGSMUSIK verstanden wird.
(2) Zugleich wird Schlager über ÖKONOMISCHE, PSYCHOLOGISCHE UND SOZIOLOGISCHE BEGRIFFSMERKMALE definiert.
(3) Diese motivieren seit 1950 ein vorwiegend KRITISCHES VERSTÄNDNIS.

I. Zwischen 1867 und 1930 ist die Bezeichnung Schlager als verwertungs- und rezeptionsbezogener mus. ERFOLGSBEGRIFF nachweisbar. Die in die Wortprägung eingegangenen Bedeutungsmerkmale des Substantivs Schlag — Plötzlichkeit, unvermittelte Heftigkeit, sofortige Wirksamkeit, spezifische Geräuschentwicklung sowie das Moment des Treffenden — umreißen die den Gebrauch des Wortes auslösende Rezeptionsvorstellung des Einschlagens oder Zündens und verweisen auf ein unmittelbares und wirkungsbetontes Hörverhalten.

(1) Der Ausdruck Schlager bezeichnet ein besonders WIRKUNGSVOLLES MUSIKSTÜCK und stammt aus dem Wiener Sprachraum, wie die Herkunft der beiden ersten nachweisbaren Belege und die dort erkennbare Verbindung zur Musik von J. Strauß (Sohn) bestätigt. Der selbstverständliche Wortgebrauch deutet darauf hin, daß die Prägung vor 1867 zumindest in Wien umgangssprachlich geläufig gewesen sein muß — möglicherweise auch in einer nicht belegbaren allgemeinen und vormus. Bedeutung:

Anon. [signiert „-r-"], *Die Faschingsliedertafel d. Männergesangvereins. (15. Februar im Dianasaale.)* (Neues Fremden-Blatt [Wien] vom 17. 2. 1867, Beilage II): Die Eröffnungsnummer der zweiten Abtheilung war abermals ein entschiedener „Schlager". Hof-Ballmusikdirektor Strauß hat mit seinen Walzern: „An der schönen blauen Donau" dem Männergesangverein ein brillantes Cadeau gemacht. Der Verein bemühte sich auch, dieses mit allem Effect glänzen zu lassen, und das enthusiastisch applaudirende Publikum ruhte nicht eher, bis die reizenden Weisen *de capo* gesungen wurden (o. S. [1 b];
J. Strauß (Sohn), *Leben u. Werk in Briefen u. Dokumenten*, Bd. II: *1864—1877*, hg. von Fr. Mailer (Tutzing 1986); Jetty Strauß in einem Brief aus Paris nach Wien am 15.6.1867: Jean spielt *alle* Wiener Lieblingspiècen jetzt und ich könnte Ihnen nicht sagen — welche am besten gefallen. Die ‚Donau', ‚Morgenbl[ätter]' . . ., das sind bereits Schlager, ‚Kaiserstadt', ‚Prozess' . . . — eines gefällt besser als 's andere, sie sind rein närrisch auf diese Wienermusik (52).

Die Wiener Herkunft der Bezeichnung Schlager wird auch in der folgenden Rezension einer Berliner Zeitung aus den frühen 1880er Jahren betont. Das Begriffsverständnis ist bis in die ersten Jahre des 20. Jh. zumeist gekennzeichnet durch die Verbindung des Ausdrucks Schlager mit Formulierungen, die das Wirkungsvolle und Erfolgreiche eines Musikwerkes im Bild des „Zündenden", des „Einschlagens" oder „Durchschlagens" wiederholen oder aber durch Adjektive wie „wirkungsvoll" verdoppeln:

signiert „J. Gr.", *Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater* (National-Zeitung [Bln] XXXIV, Nr. 526 [Morgenausg.] vom 9.11.1881): Von den drei Operetten . . . dürfte . . . „Capitän Nicol" [von K. Zeller] die nachhaltigere Wirkung erzielen. Nicht die größere Zahl zündender Melodien — „Schlager" nennt sie der Wiener — zeichnet sie vor ihren Vorgängern aus, aber ein gewisses Gleichmaß in der Vertheilung des melodiösen Inhalts (Beiblatt, o. S. [1 b]);
Anon., Rezension von „Kabale und Hiebe" (Bühne u. Brettl II, 1902, Nr. 21): Das Bunte Theater hatte vor einigen Tagen den ersten durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen . . . Die erfolgreichen Nummern folgten Schlag auf Schlag und erwiesen sich auch sämmtlich als glänzende „Schlager" (18);
E. Buchner, *Variété u. Tingeltangel in Berlin* (Bln u. Lpz. [5]1905): Ein Lied, das zu den wirkungsvollsten Schlagern eines dieser Familienvarieté-Humoristen gehört . . . (17);

Jetzt aber folgt wieder Schlager auf Schlager (20);
Übrigens wird das Variétéprogramm durchweg brillant exekutiert, und nicht selten sieht man in der Passage Schlager ersten Ranges (60).

Im gleichen Sinne ist wohl auch die Überschrift zu dem Abdruck von Text und Melodie der ersten Strophe eines „Liedes" (wie es in der dazugehörigen Fußnote bezeichnet wird) zu interpretieren, in der auf den fett- und großgedruckten Titelkopf „Schlager" der Untertitel „aus der neuesten, erfolgreichen Operette ‚Die Liebesfestung' von Bogumil Zepler" folgt (Bühne u. Brettl V, 1905, Nr. 7, o. S.).
In welchem Maße der Ausdruck Schlager als Benennung populärer und erfolgreicher Operettenmelodien in den Sprachgebrauch eingeht, läßt sich aus H. Mersmanns Buch *Die Kammermusik*, Bd. II: *Beethoven* (Lpz. 1930) ablesen. Das Variationenthema des dritten Satzes von Beethovens B-dur-Trio op. 11 (auch als „Gassenhauer-Trio" bekannt), das aus J. Weigls Singspiel *Der Korsar aus Liebe* (*L'amor mariano*) stammt, wird von Mersmann als „echter Schlager von zeitlosem Gesicht, der auch bei uns noch als Gassenhauer auftaucht", bezeichnet (47).
Vereinzelt wird der Begriff auch zu anderen Komposita des Verbs schlagen in Beziehung gesetzt:

R. Eysler, *Wolzogen* (Bühne u. Brettl I, 1901, Nr. 5): Auch das „Ueberbrett'l" könnte sich diese höhere und sittlichere Kunstgattung zu eigen machen: Die sociale Satire. Denn: Schliesslich soll auch das Ueberbrettl als Bühne eine „moralische Anstalt" sein. Nicht im Sinne der Prüderie. Die Narrethei soll lustig ihren Cancan tanzen. Aber sie soll nicht nur die Sinne, sondern auch den trägen Verstand und das Gewissen des Publicums oder der Gesellschaft aufrütteln. Dazu ward ihr die Peitsche gegeben. Nicht zum Kitzeln, sondern zum Dreinschlagen. Und diese „Schlager" hat man bisher am Ueberbrett'l vollkommen vermisst (5).

Zwar wird der Ausdruck Schlager in bezug auf die Operette seit Anfang des 20. Jh. verstärkt auf die Bedeutung einer auf den Erfolg hin komponierten Nummer eingeschränkt und die Verbindung mit der selektiven Funktion des Publikums gelöst (vgl. unten, I. (3)). Doch verweist Schlager im österreichischen Sprachraum und im Zusammenhang mit den Unterhaltungsprogrammen der Wiener Volkssänger noch 1931 auf die Rezeptionswirkung und damit auf die Instanz des Publikums, die bestimmt, welches Lied als besonders erfolgreich zu gelten hat und somit zum „Schlager" werden kann:

J. Koller, *Das Wiener Volkssängertum in alter u. neuer Zeit* (Wien 1931): Das eingereichte Stück wäre ein Schlager gewesen, aber [der Dichter und Volkssänger Johann] Fürst wollte dennoch nicht anbeißen (27);
Zu [Karl] Rieders „Schlagern" zählte das nachfolgende Lied... (30);
Die schöne Fanny [Hornischer] brachte die Pointen freier, eindringlicher und kräftiger als die Mansfeld... „Ein Aufmischer von der Hornischer" wurde zum Schlager. Aber auch andere Weisen verbreiteten sich rasch (45);
Besonders dessen Hauptschlager... wünschte man zu hören (64);
Ihr Schlager war der „Donaugigerl", eine Weise, die man zu den geflügelten zählen konnte (106).

*

Exkurs: Die These, daß der mus. Begriff Schlager aus der Handelssprache stammt und das Aufkommen des Ausdrucks als Indiz dafür gesehen werden kann, daß „die Musik zu einer Ware für die kapitalistischen Musikunternehmer wurde" (*Taschenbuch d. Künste. Unterhaltungskunst A–Z*, Bln 1975, 244a), läßt sich durch Belege nicht stützen.
Im Gegenteil ist ausgehend von der Bedeutung des Wortes Schlager als erfolgreiches und wirkungsvolles Musikstück eine Adaption dieses Begriffs in anderen Bereichen feststellbar. Der Ausdruck ist im ausgehenden 19. Jh. im Zusammenhang mit politischen Programmen und Reden belegt und zielt auf Spannung, Wirkung oder Aktualität einer Thematik:

E. Pötzl, *Wien* I: *Skizzen* (Lpz. o. J. [1885]), Kap. „*Wahl-Schlager*": Und die merkwürdigste Erscheinung dabei ist wohl die, daß gerade diese Herren, welche wohl um die Wahl eines Abgeordneten, nie aber um die Wahl eines kräftigen „Schlagers" verlegen sind, nicht den leisesten Widerspruch vertragen (81);
O. Schroeder, *Weitere Randbemerkungen zur Dezemberkonferenz* (Die Grenzboten L, 2, 1891): Eher einige lateinische als griechische Stunden dranzugeben rät der Direktor der Gewerbeschule zu Hagen... In der Delegirtenversammlung der deutschen Realschulmänner würde ihm dieser „Schlager" ein mannhaftes Bravo! eingetragen haben (126);
Anon., *Zur Kenntnis d. engl. Weltpolitik* (ibid. LIV, 1, 1895): Das alles drehte sich aber nur um die weltgeschichtliche Thatsache, daß der neue Premierminister... sich bei einer Nachtischrede mit einem um so stärkern „Schlager" in der auswärtigen [Politik] der Zeitstimmung seiner Landsleute gefällig erweisen wollte... (49f.).

Dieses bis in den gegenwärtigen Sprachgebrauch übliche journalistische Verständnis („Wahl[kampf]schlager") wird erst Anfang des 20. Jh. für die kommerzielle Wirkung eines Konsumartikels gebräuchlich; bezeichnenderweise bleibt anfänglich diese Bedeutung auf die Operettenbühnen beschränkt:

Anon., *Zwei Berliner „Schlager"* (Bühne u. Brettl II, 1902, Nr. 4): Die Direktoren Dr. Paul Lindau und Kren und Schönfeld sind wohl die glücklichsten Leutchen dieser Saison. Sie haben den Leckerbissen eines Theaterdirektors gefunden. Sie haben jeder ihren Schlager; Lindau erblühte er in „Alt-Heidelberg", dessen Aufführung mit Riesenschritten dem Hunderter zueilt... Kren und Schönfeld poussieren „Seine Kleine"; das Couplet [„Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?"]... ist zum geflügelten Wort für Berlin geworden (6);
signiert „X.", *Wolzogen* (ibid. V, 1905, Nr. 11): Schliesslich wird Wolzogen schon eines Tages mit einem „Schlager" herauskommen, denn weiss man erst, dass die Stätte für eine derartige Kunstrichtung [das „Genre der ‚Operette'"] vorhanden ist, so werden sich auch die Autoren und Komponisten zahlreicher einfinden...

Wir glauben, dass, wenn Wolzogen einige Zeit Geduld mit dem schwerfälligen Publikum hat, ...die „Bäder von Lucca" doch noch ein Schlager werden, der die Kasse des Theaters dauernd zu füllen imstande ist (o. S.).

Erst seit 1911 begegnen Definitionen von Schlager als „besonders preiswerter und erfolgreicher Artikel..., ursprünglich besonders von erfolgreichen Musikstücken" in A. Schirmers *Wörterbuch d. dtsch. Kaufmannssprache auf geschichtlichen Grundlagen* (Straßburg 1911, 168) und als „besonders interessanter Beitrag, der wegen seines sensationellen Inhalts oder wegen seines Verfassers Aufsehen erregt" (W. Feldmann, *Die dtsch. Journalistensprache*, Zs. für dtsch. Wortforschung XIII, 1911/12, 296).

Lit.: A. Lisowsky, Über d. wirtschaftlichen Begriff d. Schlagers, in: Die dtsch. Fertigware VIII, 1936, H. 9, Teil B.

*

(2) Zwischen 1868 und den 1880er Jahren läßt sich im Wiener Volkssängertum ein vom mus. Erfolgsbegriff deutlich abgesetztes Verständnis von Schlager als Pointe nachweisen. In welcher Weise jedoch die beiden Bedeutungen zusammenhängen — wenn überhaupt eine Verbindung zwischen ihnen gesehen werden kann —, ist allerdings ungeklärt.
Der Gebrauch des Wortes Schlager in der Bedeutung Pointe ist auffälligerweise erst seit der Zeit nachweisbar, als in die vor 1860 vornehmlich sentimental ausgerichteten Unterhaltungsformen der Alt-Wiener Volkssänger eine auf dem Mechanismus der sprachlichen Anspielung und Doppeldeutigkeit beruhende Frivolität und Anzüglichkeit Einzug gehalten hat (vgl. zum Aufkommen solcher Liedtexte die Äußerung von J. Koller, *Das Wiener Volkssängertum in alter u. neuer Zeit*, Wien 1931, 51: „Tatsache ist, daß in den Sechzigerjahren... die Welle der Obszönität, von Paris ausgehend, in Budapest starkes Echo fand... und das ‚paprizierte' Genre durch die Mansfeld aus Pest nach Wien eingeschleppt wurde"). Diese Erscheinung mag die Verwendung oder Prägung des Schlagerbegriffs als Bild des ‚schlagartigen', plötzlichen Verstehens motiviert haben.
Der für die Herausbildung der Wiener Volksliteratur maßgebliche Schriftsteller und Journalist Fr. Schlögl gebraucht den Ausdruck Schlager in der ersten Folge des Aufsatzes *Wiener Volkssänger u. Volkssängerinnen. (Kleine Kulturbilder.)* (Neues Wiener Tagblatt II, Nr. 260 vom 21.9.1868) zur Charakteristik der Sängerin Antonie Montag. In einer Beschreibung der damals unter ihrem Pseudonym Mansfeld bekannten Künstlerin greift er mit der in Anführungszeichen gesetzten Prägung Schlager wohl latent abwertend und gleichsam zitierend auf ein umgangssprachlich geläufiges Wort zurück. Seine Formulierung „‚Schlager' solcher Sorte" ist in direktem Zusammenhang mit den „erschreckendsten Refrains" und mit dem hervorgehobenen Kennzeichen der „Schamlosigkeit" sowie dem „leidigen Wiener Kneipen-Witz" zu lesen:

Was Fräulein Mannsfeld [sic] singt? Sie singt, um es kurz herauszusagen, den Kankan. Sie singt die Zote in der unzweideutigsten Textierung..., sie singt die Hausordnung gewisser Häuser, sie singt die Usancen der Straßendirne (o. S. [1b]);
Es ist schwer, schärfer zu nuanciren, treffender zu pointiren, kaustischer zu persiffliren, als es die Mannsfeld „macht;" aber was nuancirt sie, was pointirt sie und was — persifflirt sie? Der unsaubere Poet dieser „Wiener Lieder," der immer und immer nur einen einzigen „Vorwurf" für seine spezifische dichterische Begeisterung wählt..., weiß das „pikante" Thema in zahllosen Variationen zu skandiren und von unglaublichem Cynismus geleitet in die erschreckendsten Refrains zu bringen. Und dieses versifizirte *mixtum compositum* von Schamlosigkeit und leidigem Wiener Kneipen-Witz hat Fräulein Mannsfeld zu interpretiren und es gelingt ihr „magnifique," die „Schlager" solcher Sorte nicht unverstanden... vorübergehen zu lassen, denn sie „nuancirt" die Zote wirklich meisterhaft... (o. S. [1c]); wiederabgedruckt in Schlögl, *„Wiener Blut." Kleine Culturbilder aus d. Volksleben d. alten Kaiserstadt an d. Donau* (Wien 1873, 164 f.); vgl. dazu auch das unten angeführte Zitat von Schlögl aus dem Jahre 1884.
Neben einer Ableitung des Wortes Schlager vom Bild des ‚schlagartigen' Verstehens einer sprachlichen Doppeldeutigkeit bietet sich aufgrund einer Formulierung Schlögls auch die Möglichkeit an, Schlager vom Substantiv Schlag im Sinne von Stoß her zu verstehen. Schlögel schreibt in der erwähnten Aufsatzfolge im Zusammenhang mit den frivolen Texten und Gesten einer Pariser Sängerin, daß „manche stylistische Wendung, akkompagnirt von der entsprechenden Hüftenbewegung, ...unserem moralischen Gewissen einen tüchtigen Schlag [gibt]" (zit. nach dem Abdruck in *op. cit.*, 202 f.).

Daß Schlögl 1868 mit dem Ausdruck Schlager wohl eine umgangssprachliche Prägung aufgegriffen hat, verdeutlicht auch der folgende Beleg aus dem anschließenden Jahr. In Fr. Kaisers „Volksstück mit Gesang in drei Acten" mit dem Titel *Was ein Weib kann* (Wien 1869) trägt ein Volkssänger in der sechsten Szene des ersten Aktes ein Lied vor, das die ständigen Forderungen des Publikums nach einem „neuen Lied" thematisiert. In der Auflistung der für einen Publikumserfolg notwendigen Liedmerkmale wird das Wort Schlager gebraucht. Der Kontext macht deutlich, daß hier die sowohl textliche als auch mus. „Pointe" einer Refrainstrophe gemeint ist und nicht das gesamte Lied. Die Pointe dieses Liedes selbst steht unter dem doppeldeutigen und auf den Schlagerbegriff anspielenden Motto „Was ist's End' vom Lied" und illustriert dadurch zugleich in einem Beispiel, was zu jener Zeit von den Wiener Volkssängern unter Schlager verstanden wurde:

D'Leut woll'n durchaus das Alte nit, / D'rum hört man so viel Schreier, / Die immer woll'n a neues Lied, / Und

nit die alte Leier! / Ein neues Lied! leicht ließ sich wohl / So was zusammenleimen, / Doch Ein's ist schwer dabei: Es soll / Sich halt auch Alles reimen! / 's singt mancher uns a Liedl vor, / Doch 's geht uns halt nit recht in's Ohr, / Und 's Volk singt's auch nit nach im Chor — / Denn 's kommt z'viel Ungereimt's d'rinn vor! // Ein And'rer stimmt ein G'sangel an, / Was ei'm wohl g'fallen könnte, / Doch laßt zum Schluß es kalt sodann, / Es fehlt halt die Pointe! / Ein Dritter hat ein' Stoff sich g'wählt, / Der ist an sich sehr mager, / Doch das verzeiht ihm gern die Welt, / Kommt nur zum Schluß ein Schlager! / D'rum wer was singt, der denk' ja nit, / Daß man so leicht ist z'fried'n damit, / Bei All'n, was g'sungen wird und g'schieht, / Ist d'Hauptfrag': „Was ist's End' vom Lied!" (7 b);
zur Interpretation dieses Belegs vgl. H. Bausinger, *Anm. zur Frühgesch. d. Schlagers* (Zs. für Volkskunde LXXI, 1975).

Mit dem gleichen Begriffsverständnis und im Zusammenhang mit dem „Wiener Volksstück" und dem „bürgerlichen Wiener Lustspiel" kritisiert H. Laube in einem 1875 in der Dtsch. Rundschau erschienenen Aufsatz mit dem Titel *Wiener Oper. Anfang Mai* die Auflösung der dramatischen Konzeption in wirkungsvolle „Einzelheiten und Witze", die er als „Sucht nach sogenannten ‚Schlagern'" beschreibt:

Die älteren Talente scheinen sich verfahren zu haben in der Sucht nach sogenannten „Schlagern", wie man's hier nennt, das heißt in Aufsuchung von Einzelheiten und Witzen, welche durchschlagen. Darüber ist der Grundgedanke einer Komposition und die ehrliche Komposition selbst verloren gegangen...
[„Das Neueste, ‚Die resolute Person' von Berg"] laboriert an den „Schlagern" und am losen Aufbau (zit. nach: ders., *Theaterkritiken u. dramaturgische Aufsätze*, Bd. I, hg. von A. von Weilen, Bln 1906, 197 f.).

Noch in den frühen 1880er Jahren lassen sich Belege für diesen Wortgebrauch nachweisen:

Anon., *Die Troubadoure d. Volkes* (Die Presse XXXVI, Nr. 298 vom 30.10.1883): Am letzten Samstag fanden sich die hervorragendsten Interpreten der Muse vom „Bretel"... zusammen, um einer geschlossenen... Gesellschaft zuliebe die neuesten Lieder, die frischesten Refrains und die effectvollsten Schlager zum Besten zu geben (10 a); Schlögl, *Vom Wiener Volkstheater* (Wien u. Teschen o. J. [1884]): [Rott] vertauschte die Couplets und wählte sich eines, das die meisten „Schlager" oder einen zündenderen Refrain enthielt (170).

Doch schon wenige Jahre später beginnt dieses mit dem Wiener Volkssängertum eng verbundene Begriffsverständnis zu verblassen und sich dem Erfolgsbegriff Schlager anzunähern, wie beispielsweise die auf einen Volkssänger bezogene Formulierung „Alle Lieder, die Schmitter sang, waren Schlager..." im Illustrierten Wiener Extrablatt vom 24.7.1886 (4 b) belegt.
Gleichwohl bleibt im Wiener Sprachgebrauch die Bedeutung als Pointe vereinzelt erhalten. Wenn A. Schnitzler in dem Schauspiel *Liebelei* (Bln 1896) eine weibliche Protagonistin „Mizi Schlager, Modistin" nennt, klingt jenes Moment des Witzigen und Frivolen ebenso an, wie in der bis heute geläufigen umgangssprachlichen Personenkennzeichnung „Der is' a' Schlager". Das vom zumeist anspielungsreichen Text her gefaßte Begriffsverständnis erhält sich auch in bezug zur Operette speziell im österreichischen Sprachraum und wird deutlich noch Anfang des 20. Jh. im *Vorwort* des *Neuen Wiener Volksliederbuchs für alle geselligen Kreise* (Wien u. Lpz. o. J. [1910]) angesprochen:

Natürlich bleiben dabei die oft rasch zu allgemeiner Verbreitung kommenden und ebenso schnell vergessenen Erzeugnisse der Über- und Unterbrettelkunst, die „Schlager" leichtgeschürzter Operettentexte und allzu populäre Gassenhauer außer Betracht. Derlei verfängliche und vergängliche literarische Gamins sollten am Hofe des deutschen Volksliedes keinen Zutritt haben (VI f.).

In Wörterbücher des Wiener Dialekts findet der Ausdruck Schlager auffälligerweise in dieser Bedeutung keinen Eingang; er wird dort erst seit 1929 gebucht und zwar als „eine Leistung, die Aufsehen macht, einschlägt (Lied, Stück, Musik)" (J. Jakob, *Wörterbuch d. Wiener Dialektes*, Wien u. Lpz. 1929, 159 a).

(3) In Deutschland, insbesondere anfänglich in Berlin, wird der Ausdruck Schlager seit Ende des 19. Jh. nicht mehr primär von der Wirkung eines Musikstücks beim Publikum her gefaßt, sondern als SAISONALES, AUF DEN SOFORTIGEN KOMMERZIELLEN ERFOLG HIN VERFERTIGTES LIED gebräuchlich. Damit wird im Begriffsverständnis die für den Erfolg eines Liedes verantwortliche Instanz vom Publikum zum Erzeuger verschoben, der die Rezeptionswirkung auf den pekuniären Ertrag hin zu kalkulieren versucht.
Diese Bedeutungsverlagerung kündigt sich schon 1891 an, wenn in einem Beitrag der Berliner Morgenpost die „Lieder-Erzeugung" der „Schlager" und „Gassenhauer" in spezifisch ökonomischer Begrifflichkeit beispielsweise als „Waare" angesprochen wird (vgl. dazu den Beleg in → *Gassenhauer* V. (1)).
Das pekuniäre Moment verbindet auch Tappert mit dem Ausdruck Schlager, demgegenüber Buchner mit der Formulierung „Originalschlager" darauf abhebt, daß es sich mit der gemeinten Sache nicht um eine übernommene, da erfolgreich gewordene Nummer einer Operette oder eines Unterhaltungsprogrammes handelt, sondern um ein gekauftes und eigens im Blick auf die Publikumswirkung komponiertes Lied:

W. Tappert, *Komm' Karline, komm'! Ein internationaler Gassenhauer* (Rheinische Musik- u. Theater-Zeitung VI, 1905): Es ist zwar mit diesen „Schlagern" kein dauernder Ruhm zu gewinnen, wohl aber unter Umständen viel Geld zu verdienen... (421);

E. Buchner, *Variété u. Tingeltangel in Berlin* (Bln u. Lpz. ²1905): Es kommt zu dem Konto der beruflichen Ausgaben noch das Honorar für die Couplets hinzu. Allerdings rekrutiert sich das Repertoir der Sängerin der kleinen Variétés nur zum geringsten Teile aus Originalnummern. Das meiste, was man da zu hören bekommt, ist vogelfreies Gut. Aber ein paar Originalschlager leistet sich schließlich auch die kleinste Tingeltangeleuse (90).

Im Zusammenhang mit der „Operettenmache" begegnet 1911 im Berliner Lokalanzeiger der Ausdruck Schlager als Bezeichnung für die von der Handlung absichtlich unabhängig komponierten Lieder, die als „Handelsware" in Hinblick auf ihre spätere kommerzielle Verwertung hergestellt werden:

Heute genügen ein packendes Finale im zweiten Akt... und ein, zwei — wenn's hochkommt — drei ‚Schlager', fein säuberlich über die ganze Operette verteilt. Diese Schlager sind eins der Charakteristika für die moderne Wiener Operette. Sie geben ihr die deutlichste Signatur der Handelsware. Die Schlager sind Chansons, die mit dem Gang der Handlung so gut wie gar nichts zu tun haben. Sie werden an irgendeiner passenden Stelle eingefügt, aber ihr Text könnte ruhig auch in einer anderen Operette gesungen werden. Das ist ja gerade das Geschickte an der heutigen Operettenmache, diese hübschen Schlager, diese flotten Reißer, die von der Bühne des Theaters in die Salons, in die Variétés und Kabarette flattern, weil sie, losgelöst von ihrer Operette auch sehr gut allein gesungen werden können, und so den Autoren neben den Tantiemen ein kleines Vermögen einbringen (zit. nach: P. Czerny u. H.P. Hofmann, *Der Schlager*, Bd. I, Bln 1968, 191).

Dieser Sachverhalt führt zur Wortbildung Operettenschlager, die — zumeist in abwertender Bezeichnungsabsicht — bis in die 1940er Jahre in Gebrauch bleibt und verdeutlicht, wie eng der Ausdruck Schlager mit der szenischen und ökonomischen Faktur der modernen Operette verflochten ist:

Der Spielmann. Liederbuch für Jugend u. Volk, hg. von Kl. Neumann (Burg Rothenfels am Main ⁵1924), *Zur fünften Auflage*: Denn immer noch herrscht in weiten Kreisen das unechte seichte, sentimentale Lied, neuerdings wieder stärker denn je, der Operettenschlager und Gassenhauer (8);
E. Bücken, *Wörterbuch d. Musik* (Lpz. 1941), Art. *Volkslied*: Aber der unheilvolle Einfluß der Operettenschlager und vor allem die Asphaltkultur der Großstädte machen den Raum des echten Volksliedes immer enger (465 b).

(4) Als Erfolgsbegriff findet Schlager etwa seit 1900 Eingang in die Sprache der Musikverlage, wo die mus. und ökonomische Bedeutung des Ausdrucks zusammenfließen und wo wohl auch der Ursprung des wirtschaftlichen Wortgebrauchs zu lokalisieren ist. Die Verwendung in der Werbung für Notenausgaben soll dem Käufer suggerieren, mit dem Erwerb eines Musikwerkes zugleich eine Garantie für dessen Publikumswirksamkeit zu erhalten.
Wie das im Art. *Couplet* (MGG II, 1952, Abbildung 1, 1742) abgedruckte Titelblatt aus der Zeit der Jahrhundertwende belegt, findet dabei der Ausdruck Schlager zumeist Eingang in die Kopfzeile („Neuester Schlager der Saison"), wohingegen die traditionelle Bezeichnung „Couplet" für das jeweilige Lied beibehalten wird. In der Werbesprache dient die Bezeichnung Schlager einzig zur Kennzeichnung des fiktiven oder realen Publikumserfolges, gleichgültig, ob es sich um Sammlungen etwa von *Wiener Liedern u. Tänzen* (publiziert kurz nach 1900) mit einer — wie es im Vorw. heißt — „große[n] Anzahl Schlager ersten Ranges" (o. S.) handelt, um Teile aus diversen musikdramatischen Werken, wie beispielsweise dem *Brautlied* aus R. Wagners *Lohengrin* und der *Fantasie* aus Fr. Flotows *Martha* in dem im Verlag Richard Birnbaum erschienenen *Schlageralbum* (Bln 1912), oder um Lieder aus dem Bereich des Cabarets; so die Ankündigung des Harmonie-Verlages (Bln 1913): „Schlager des modernen Cabarets", oder die Anpreisung im Dreimaskenverlag (Bln zw. 1914 u. 1918): „Otto Reuters neue Couplet-Schlager".

(5) In Kontrast zu dem Gebrauch in der Werbe- und Umgangssprache wird der Ausdruck Schlager in der mus. Fachpresse zumeist in abwertender Absicht herangezogen. Die Ablehnung, mit der dem neuartigen Phänomen der massenwirksamen, industriell gefertigten, populären und vor allem erfolgreichen Musik begegnet wird, spiegelt sich in der synonymen Verwendung der Bezeichnungen Schlager und Gassenhauer in den Jahren zwischen 1890 und vereinzelt sogar bis 1958 (vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen die Belege in → *Gassenhauer* V. (1)). Während nur in Einzelfällen Autoren zu einem neutralen synonymen Gebrauch beider Ausdrücke neigen, tendiert die Mehrzahl der Verfasser von kulturkritischen Beiträgen in Fachzeitschriften dazu, mit Gassenhauer und Schlager polemisch die weite Verbreitung und die Publikumswirksamkeit der Unterhaltungsmusik als Ergebnis einer Preisgabe des künstlerischen Anspruchs und einer Orientierung an einem niederen Kunstniveau aus finanziellen Gründen zu kennzeichnen. Zudem wird Schlager — wie auch schon Gassenhauer seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. — herangezogen, um die mus. und textliche Qualität der Unterhaltungsmusik zu diffamieren. Die negative Konnotation beider Begriffe erwächst dabei primär aus der Annahme, daß die populäre Musik der breiten Massen im Unterschied zum Volkslied einen schädlichen oder verderblichen Einfluß auf den als Volkskörper oder Volksseele gedachten Kreis der Rezipienten haben müsse.

II. Seit den 1920er Jahren wird der Ausdruck Schlager — bis in die Gegenwart auf den dtsch. Sprach-

raum beschränkt — als Gattungsbezeichnung der Unterhaltungsmusik auf das aktuelle, gewerblich vermittelte, in technischer Massenproduktion hergestellte, kurzlebige, modische TANZ- UND STIMMUNGSLIED bezogen.

Für diesen Gebrauch als Terminus ist kennzeichnend, daß Schlager als Sammel- oder Typbezeichnung verwendet wird; das wesentliche Bedeutungsmerkmal ist nicht mehr der Erfolg beim Publikum, sondern die primär von ökonomischen Interessen geprägte Faktur von Text und Musik sowie die daraus resultierende gesellschaftliche Funktion.

Das neue Begriffsverständnis geht wohl erstmals aus einem Beleg von G. Müller hervor, der im Kap. X (*Das humane Empfindsamkeitslied*) seiner *Gesch. d. dtsch. Liedes* (München 1925) das „Schlagerlied" als „Liedtypus geselliger Unterhaltungskunst" (300) beschreibt und es als „geistesgeschichtlich wichtigen Liedtypus" (328) anerkennt. Auffällig ist bei Müller der enge Bezug des Wortes Schlager zu einer sozial und historisch präzise lokalisierbaren Funktionalität von Text und Musik, hinter der die Wirkungskategorie des ursprünglichen Erfolgsbegriffs vollständig zurücktritt:

Aber entscheidend ist doch erst, daß mit diesen Zügen des Absinkens der neue Schlagerliedtypus nicht erschöpft ist. Trotz seines Beginns durch literarische Dichter wie Wedekind, Bierbaum, Scharf wurde er bald frei von literarischem Ehrgeiz. Unberührt von dem Suchen nach neuen Gemeinschaftsbildungen, das jetzt in die hohe Dichtung, auch die Lieddichtung, einzog, gestaltete sich hier ein Liedtypus einer wirklich noch vorhandenen Gemeinschaft, einer Gemeinschaft des verindustrialisierten Genusses für „geistige Arbeiter"... Von dem Anspruch des Dichters auf Erhebung der Hörer, auf weltanschauliche Bereicherung ist keine Rede. Rhythmus, Sentiment und Witz, meist zwei- und eindeutiger Witz, werden zur Unterhaltung vorgeführt, ohne jede andere Verbindlichkeit als die der Aktualität. Hauptthema ist der nervössinnliche Eros mit den typisierten Motiven, wie sie nicht der Dichter, sondern jene „Gemeinschaft" gestaltet hat... Trotzdem ist hier von „Kunstlied" in ähnlichem Sinne wie beim Minnesang zu reden. Dies Schlagerlied, das wie jener in notwendiger Verbindung mit der Musik steht, das sich im engen Anschluß an die aktuellen Tanzformen aufbaut, geht auf Heines Bahnen weiter, indem es banalste Worte der Umgangssprache einbezieht, ohne darum Versifikation zu werden (301).

Zwar stellt Müllers Analyse in ihrer Ausführlichkeit und ihrem eher neutralen Tonfall in den 1920er Jahren einen Einzelfall dar. Doch lassen auch die vorwiegend wertenden Aufsätze dieser Zeit hinter der Sprache der aufziehenden Nazidiktatur die Verfestigung des Erfolgsbegriffs Schlager zur Typbezeichnung erkennen. Begleitet wird dieses neuartige Verständnis von Schlager als Lied mit zumeist ‚zweideutigem Witz' oder gar — wie bei Költzsch — als Musik von „stumpfsinniger Einfachheit" mit einer neuen Ableitung des Ausdrucks von Schlagwort, wobei der Begriff mit dem Bedeutungsmoment des Kurzlebigen und Modischen verbunden wird:

H. Költzsch, *Das neue Volkslied. Ein Blick auf d. modernen Schlager* (NZfM LXXXXII, 1925): Was macht nun den Schlager von heute so begehrenswert? — Zweierlei: der Text und die Musik. In der Mehrzahl der Fälle nur der Text, zumal wenn er sich in irgendeiner pikanten Situation zweideutig bewegt oder aber ein sinnloses, leichtfaßliches Schlagwort (daher der Name Schlager!) enthält, oft die Musik, wenn sie von derartig stumpfsinniger Einfachheit ist, daß sie selbst in das verhärtetste und unmusikalischste Ohr gehen muß... Hinter der m u s i k a l i s c h e n, oft als „noch künstlerisch" proklamierten Seite steckt die Trivialität, albernste Plattheit und Geistlosigkeit; hinter der t e x t l i c h e n Seite des Schlagers aber steckt, was die ominöse Erotik anbelangt, nichts anderes als die Zote, ein schlimmes zersetzendes Gift (426);

Fr. Neumann, *Das Volkslied u. d. volkstümliche Lied, d. Gassenhauer u. d. Schlager* (Unser Lied IX, 1929, Nr. 17): Betrachten wir die Lebensdauer des „Schlagers". Sie schwankt zwischen einigen Monaten und wenigen Jahren (81 c);

vgl. in diesem Zusammenhang auch die seit der Jahrhundertwende geläufige Prägung „Saisonschlager" für „jenes kurzlebige, aber schnell weiteste Kreise erfassende, volksläufige Lied" wie beispielweise in einem Beleg von A. Spamer 1930, zit. in → *Gassenhauer* V. (1).

(1) Der Wortgebrauch von Schlager als Gattungsbezeichnung führt zu einer begrifflichen Differenzierung zwischen Gassenhauer und Schlager, in deren Folge der Ausdruck Schlager zumeist abwertend als SYNONYM FÜR DIE MODERNE UNTERHALTUNGSMUSIK verstanden wird.

Schon 1924 klingt bei B. von Münchhausen im Titel seines Aufsatzes *Volkslied, Gassenhauer, Schlager* (Frankfurter Zeitung u. Handelsblatt vom 15.6.1924) in der Reihung der drei Begriffswörter das Bild vom sukzessiven Niedergang der volksläufigen Unterhaltungsmusik an. Für den mit dem Ausdruck Schlager verbundenen Tiefpunkt ist entscheidend, daß die im Zusammenhang mit Gassenhauer noch reklamierte Selektionsinstanz des Publikums entfällt:

Wenn ich recht sehe, stirbt aber jetzt auch der Gassenhauer in diesem Sinne. Er stirbt an seinem Nachfolger, dem Schlager, denn: Das deutsche Volk sucht sich nicht mehr aus einer Anzahl von Liedern das ihm entsprechenste aus, sondern eine kleine einflußreiche Gruppe von Operetten- und Schwankfabrikanten bestimmt alljährlich in Wien, neuerdings auch in Berlin, welche Lieder, welche Operette als „Schlager" des Jahres zu gelten haben (2);

Und der Spaß der Musik-Konsumenten von heute an ihren aufgenötigten „Schlagern" scheint auch geringer zu sein, als der an den Gassenhauern (3).

In der Gegenüberstellung der Begriffe Gassenhauer und Schlager wiederholt sich zudem die gleichfalls schon für das Begriffspaar Volkslied und Gassenhauer geltende kulturkritische und abwehrende Argumentationsfigur gegen die aktuelle Unterhaltungs-

musik vor dem Hintergrund der „guten alten Zeit", die vereinzelt selbst den Ausdruck Gassenhauer von seiner pejorativen Konnotation zu befreien vermag:

H. Költzsch, *Das neue Volkslied. Ein Blick auf d. modernen Schlager* (NZfM LXXXXII, 1925): Zu den verbreitetsten Bazillen unserer verseuchten Musikkultur gehört heute unstreitig der Schlager. Er ist an die Stelle des „Gassenhauers" der guten alten Zeit getreten, entspricht diesem aber, was Haltung und Gesinnung betrifft, keinesfalls. Schon der Gassenhauer, ursprünglich Bezeichnung für das Volkslied oder das volkstümliche Kunstlied, ist ja in gewissem Sinne ein Zersetzungsprodukt, aber wenn vom „Schlager" gesprochen wird, tritt wie von selbst an die Stelle teils harmloser Trivialität, teils witzigen Esprits und feiner Galanterie übelste Plattheit, gemeingefährliche Obszönität (426);
Fr. Neumann, *Das Volkslied u. d. volkstümliche Lied, d. Gassenhauer u. d. Schlager* (Unser Lied IX, 1929, Nr. 17): Wenn nun schon der „Gassenhauer" dem guten Geschmack zuwiderläuft, um wie viel mehr erst der „Schlager". Auch das Wort „Schlager" bezieht sich nicht auf die Kunstform (das drei- und mehrteilige Lied), sondern ist nur eine in neuerer Zeit geprägte und in neuester Zeit in Mode gekommene, „volkstümlich" gewordene Wortmarke für eine Gattung von überseeischen Liedern (Shimmy, Foxtrott, Charlestone usw.), die soviel besagen soll, daß die Erfinder und Verbreiter — Autoren und Verleger — davon überzeugt sind, daß das „Kunstwerk" einschlagen (volkstümlich werden) würde (81a f.);
H. Connor, *Haben Schlager künstlerischen Wert?* (Mk XXIV, 2, 1931/32): Noch etwas unterscheidet den Schlager unserer Zeit grundlegend von dem alten Gassenhauer: er verdankt seine Entstehung nicht mehr allein dem Zusammentreffen mehrerer günstiger Umstände, sondern ist zum größten Teil Produkt einer genauen Berechnung. 99 Prozent aller Schlager, die heute gespielt werden, sind künstliche Erzeugnisse einer Industrie, die von der urheberrechtlichen Ausbeutung ihrer Produkte existiert...
Je nach der herrschenden Konjunktur stellt der Schlagerverleger seine Produktion auf rührselige Rheinlieder oder frisch-fröhliche Militärmärsche ein (750).

Um 1940 verstärkt sich im Zusammenhang mit der Ideologie des Nationalsozialismus die polemische Färbung von Schlager zum Inbegriff aller sogenannten volksfremden Musik, deren Urheber im ‚Judentum' lokalisiert werden. So zielt insbesondere K. Blessinger mit dem Ausdruck auf die moderne Unterhaltungsmusik, ohne zwischen Operette, Tanzmusik, Jazz und sogar der spezifischen Idiomatik in G. Mahlers Sinfonien zu differenzieren:

Judentum u. Musik (Bln 1944): Die Schlagermusik hatte... allmählich den Weg von triefender Sentimentalität über die „pikante" Erotik zu einer nackten, unverblümten Geschlechtlichkeit beschritten. Die letzte aber finden wir mindestens stark angedeutet in den „Naturlauten" Mahlers, und damit ist die innere Verbindung zwischen den beiden Polen der Musik hergestellt (126);
Und wenn jemand es als allzu gewagt bezeichnen sollte, Mahler mit dem späteren Jazz in unmittelbare Verbindung zu bringen, so wäre demgegenüber nur darauf hinzuweisen, daß... der Jude Rathaus... in einer angeblich ernst gemeinten Choralpartita Variationen schreibt, die eingestandenermaßen Tanztypen der Jazzgruppe bringen. Im übrigen sind die grellen Instrumentaleffekte der Schlagermusik unzweifelhaft gerade in der Mahlerschen Symphonik stark vorgebildet (141).

(2) Der Wortgebrauch von Schlager als Typ der modernen, weitverbreiteten und aktuellen Unterhaltungsmusik ist vorwiegend durch ÖKONOMISCHE, PSYCHOLOGISCHE UND SOZIOLOGISCHE BEGRIFFSMERKMALE bestimmt.
Schon 1891 wurde der Ausdruck Schlager als Synonym von Gassenhauer und in Abgrenzung zu Volkslied vereinzelt durch spezifisch industrielle Herstellungstechniken definiert: so wird im Art. *Wie entsteht d. Berliner Gassenhauer?* (Berliner Morgenpost vom 7.3.1891) in Zusammenhang mit den Bezeichnungen Gassenhauer und Schlager ironisch von „modernen Fabrikationen", von „Großbetrieb" und „Spezialisierung" gesprochen (zit. in → *Gassenhauer* V.). Doch erst seit den 1920er Jahren begegnet die Bezeichnung Schlager verstärkt in Auseinandersetzung mit der „massenpsychologischen Wirkung" der Unterhaltungsmusik und mit der Analyse der ökonomischen Eigenart sowohl ihrer Erzeugung wie auch der Verbreitung:

P. Nettl, *Der Gassenhauer* (Der Auftakt IV, 1924): Die massenpsychologische Wirkung des neuen rhythmischen Schlagers beruht auf dem Gesetz des geringsten Aufwandes musikalischer Energie. Wiederholung der gleichen akustischen Einwirkung wirkt energiesparend und ist lustbetont; je primitiver musikalisch empfunden wird, desto sicherer die Wirkung. Je vertrauter ein musikalisches Motiv, eine Melodie, desto fester sitzt es und es ist der höchste Triumph des Barbesuchers, wenn er einen neuen Schlager nach ein- oder zweimaligem Hören „auswendig kann". Und nun üben die im Unterbewußtsein mechanisierten Rhythmusvorstellungen ihre assoziative Wirkung und reproduzieren die Melodie endlos... Alle Witze, Anspielungen und Zweideutigkeiten der Barkuplets, deren sich die „Gesellschaft" sofort und mit Begeisterung bemächtigt, wurzeln daher in der assoziativen Kraft des primitivsten Rhythmus, den man je in Europa gehört hat (72 f.);
Fr. Neumann, *Das Volkslied u. d. volkstümliche Lied, d. Gassenhauer u. d. Schlager* (Unser Lied IX, 1929, Nr. 17): Ausschlaggebend ist nur, daß der „Schlager" verkauft wird, aber nicht bloß in zwei-, dreihundert, sondern in Hunderttausenden bis Millionen von Exemplaren. Der „Schlager" muß nicht nur die enormen Druck- und Reklamekosten hereinbringen, sondern er muß auch dem Autor und Verleger einen ansehnlichen Profit abwerfen...
Wir finden demnach, daß der „Schlager", besser gesagt die regelrechte Fabrikation von „Schlagern" keineswegs aus idealen Motiven entspringt, mit Kunst gar nichts gemein hat, sondern nur viel Geld einbringen soll... Autoren und Verleger kennen ihre Pappenheimer, sie wissen, was das Publikum „gerne frißt", und unbedenklich können sie es wagen, die blödesten Texte zusammenzureimen, die

haarsträubendsten Titel zu erfinden und möglichst geschmacklose, aufdringlich bunte, kubistische und futuristische Titelbilder zu zeichnen, nur um irgendeine banale, nichtssagende Melodie populär zu machen (81b);
vgl. auch den Beleg von Connor 1931/32, oben, II. (1).

Insbesondere im Zusammenhang mit den aufkommenden Massenmedien und ihrer zentralen Rolle in der Verbreitung der modernen Unterhaltungsmusik verstärkt sich die ökonomische Konnotation des Schlagerbegriffs:

H. Connor, *Die Schlagerindustrie im Rundfunk* (Die Weltbühne XXVII, 1931, Nr. 28): ...hier handelt es sich einfach darum, daß eine Industrie, die auf gewisse kulturfeindliche Strebungen unsrer nervenzerstörenden Zeit spekuliert und die leichte Schlagermusik dazu benutzt, um sich in einer Zeit allgemeinen wirtschaftlichen Niederganges eine ungeheure Macht über das Gebiet der gesamten Weltmusik zu schaffen, daß diese Industrie eine so öffentliche Institution wie den Rundfunk ihren Sonderinteressen vorspannt (67);
Der Süddeutsche Rundfunk in Stuttgart und Frankfurt hat beispielsweise seine festen Sätze für sogenannte Schlagerstunden, die jeder Verlag sich kaufen kann...
Ohne Übertreibung kann man sagen, daß neunzig Prozent der Schlagermusik, die am Rundfunk gespielt wird, von Verlegern bezahlt und zusammengestellt ist (67f.).

In Th. W. Adornos gesellschaftskritischen Analysen der Unterhaltungsmusik, welche speziell im Hinblick auf deren Funktion für ein kollektives Bewußtsein seit 1929 seine musiksoziologischen Schriften durchziehen, verbindet sich mit dem Schlagerbegriff eine ideologisch-politische Konnotation, mit der dieser aus dem Sprachgebrauch der Unterhaltungsmusik heraustritt und eine soziologische Schattierung gewinnt. Adorno bezeichnet mit dem Ausdruck Schlager Produkte der populären Musik, in denen der gesellschaftliche Zustand vermittelt über die Faktur der am musikalischen und textlichen Material ablesbaren Gegenwelt erkennbar ist:

Schlageranalysen (Musikblätter d. Anbruch XI, 1929), Abschn. *Valencia*: Da aus den Menschen die Konkretion entwich, unterschiedslos die Angestellten sich gleichen mit den sechs Tagen an der Schreibmaschine und dem Weekend mit der Freundin, so müssen sie das Konkrete, ohne das sich nicht leben läßt, draußen suchen; im Kitschgebilde, das ihr Wunschtraum ihnen vormalt, wird es der geographische Name, so bedeutungsleer und uneigentlich wie sie selber, aber in seiner puren Zufälligkeit doch einmalig, so und nicht anders genannt. Solch ein Wort ist der konkrete Kristallisationspunkt des Schlagers... Der Schlager muß behalten werden; das geschieht nur, wenn er ein unverwechselbares Konkretes enthält, daran Gedächtnis haftet, und im übrigen so banal verläuft, daß die Assoziationen an jenes konkrete Zentrum automatisch anschließen (Gesammelte Schriften, Bd. XVIII, Ffm. 1984, 782);
Abschn. *Ich küsse Ihre Hand, Madame*: Kurz, die Dialektik dieses Schlagers führt tief ins *Klassenbewußtsein*... Das Ganze aber klingt *angelangt*: endlich hat man wieder Zeit, man kann bei sich selber bleiben: der Erfolg des Schlagers ist das Behagen eines von allen gewünschten Home, das hier denen vorgetäuscht wird, die es nicht haben... (786);
Kitsch (1932): Trotz aller Verhüllung zeichnen die realen Klassenverhältnisse sich immer schärfer ab: wenn etwa seit einem Jahr die Angestelltenschlager von der Art der Blonden Inge gedeihen, die dem Mädchen an der Schreibmaschine mit Tonfilm und Revue weismachen, es sei eine heimliche Königin (ed. cit., 793);
Einl. in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962), *Leichte Musik*: Die *Wirkung* von Schlagern, genauer vielleicht: ihre soziale Rolle, wird man umreißen dürfen als die von Schemata der Identifikation... Nicht nur appellieren die Schlager an eine lonely crowd, an Atomisierte. Sie rechnen mit Unmündigen... Sozial werden von den Schlagern entweder Gefühle kanalisiert, und dadurch anerkannt, oder sie erfüllen stellvertretend die Sehnsucht nach solchen... Schlager werden, abgesehen von der jeweiligen Energie der Manipulation, zu Schlagern durch das Vermögen, weitgestreute Regungen zu absorbieren oder zu fingieren... Der Hörer, der einen Schlager behält und wiedererkennt, wird dadurch, in einem imaginären, aber psychologisch sehr besetzten Bereich, zu dem Subjekt, für das idealiter der Schlager spricht (ed. cit., Bd. XIV, Ffm. [1973] [2]1980, 205f.).

Doch dieses von der Rezeption der sogenannten leichten Musik her gefaßte Begriffsverständnis wird bei Adorno ergänzt durch eine von der ökonomischen Theorie K. Marx' beeinflußte Auffassung der Unterhaltungsmusik als „Ware" im Kulturbetrieb der „fortgeschrittenen" Industrienationen. Der Ausdruck Schlager bezeichnet einen Typus populärer Musik, der — gekennzeichnet durch „Standardisierung", dem „Urphänomen musikalischer Verdinglichung, des nackten Warencharakters" (ed. cit., Bd. XIV, 204) — sich durch die Verwendung von Formschemata und typisierter melodisch-rhythmisch-harmonischer Faktur auszeichnet (vgl. zum Ausdruck Standard auch unten, II. (3) Exkurs):

M. Horkheimer u. Adorno, *Dialektik d. Aufklärung* ([New York 1944] Ffm. 1969), *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*: Für den Konsumenten gibt es nichts mehr zu klassifizieren, was nicht selbst im Schematismus der Produktion vorweggenommen wäre... Nicht nur werden die Typen von Schlagern, Stars, Seifenopern zyklisch als starre Invarianten durchgehalten, sondern der spezifische Inhalt des Spiels, das scheinbar Wechselnde ist selber aus ihnen abgeleitet. Die Details werden fungibel. Die kurze Intervallfolge, die in einem Schlager als einprägsam sich bewährte, die vorübergehende Blamage des Helden... sind wie alle Einzelheiten fertige Clichés, beliebig hier und dort zu verwenden, und allemal völlig definiert durch den Zweck, der ihnen im Schema zufällt (112);
Die allgemeine Verbindlichkeit dieser Stilisierung mag bereits die offiziösen Vorschriften und Verbote übertreffen; einem Schlager wird heute eher nachgesehen, wenn er sich nicht an die 32 Takte oder den Umfang der None hält, als wenn er das geheimste melodische oder harmonische Detail bringt, das aus dem Idiom herausfällt (115);
Adorno, *Einl. in d. Musiksoziologie* (Ffm. 1962), *Leichte Musik*: In den fortgeschrittenen Industrieländern wird sie [die „leichte Musik"] definiert von Standardisierung: ihr Pro-

totyp ist der Schlager. Ein populäres amerikanisches Lehrbuch, wie man Schlager schreiben und verkaufen könne, hat das bereits vor dreißig Jahren mit entwaffnender Werbekraft gebeichtet. Der Hauptunterschied zwischen einem Schlager und einem ernsten oder, in der schönen Paradoxie der Sprache jener Autoren, einem Standardlied sei, daß Melodie und Gedicht eines Schlagers innerhalb eines unerbittlich strikten Schemas sich zu halten hätten, während ernste Lieder dem Komponisten freie, autonome Gestaltung gestatteten. Die Autoren des Handbuchs zögern nicht, der popular music, den Schlagern, das Autoprädikat *custom built* zuzuerkennen. Die Standardisierung erstreckt sich von der Gesamtanlage bis zu Einzelheiten. Grundregel ist, in der für die gesamte Produktion maßgebenden amerikanischen Praxis, daß der Refrain aus 32 Takten bestehe, mit einer *bridge*, einem zur Wiederholung überleitenden Teil in der Mitte. Standardisiert sind auch die verschiedenen Schlagertypen, nicht bloß, wie es plausibel und keineswegs neu wäre, die der Tänze, sondern ebenso Charaktere... Vor allem müssen die metrischen und harmonischen Eckpunkte eines jeden Schlagers... nach dem Standardschema geprägt sein... Komplikationen bleiben folgenlos: der Schlager führt zurück zu ein paar bis zum Überdruß vertrauten Grundkategorien der Wahrnehmung, nichts eigentlich Neues darf unterlaufen, nur kalkulierte Effekte, welche die Immergleichheit würzen, ohne sie zu gefährden, und selber wiederum nach Schemata sich richten (ed. cit., Bd. XIV, 203 f.).

Die enge Verbindung des Schlagerbegriffs mit außermus. Bedeutungsmerkmalen bestimmt bis in aktuelle wiss. Darstellungen das Verständnis, wie beispielsweise die Unterteilung des Kap. *Lit. über Schlager* in die Rubriken *Literaturwiss.*, *Massenkommunikationsmittel*, *Psychologie*, *Soziologie* (mit *Sozialpsychologie*) und *Pädagogik* in B. Busse, *Der dtsch. Schlager* (Wiesbaden 1976, 10—15) belegt.

(3) Seit den 1950er Jahren wird der Terminus Schlager vereinzelt neutral als ein „schwer zu umgrenzender Begriff in der neuen Unterhaltungsmusik" (Fr. Herzfeld, *Lexikon d. Musik*, Art. *Schlager*, Bln 1957, 417 a), als „Kurzform leicht eingängiger Tanz- und Unterhaltungsmusik" (H. Heinrich, *Schlager, Schnulzen u. Jazz*, Die Scholle XXVII, 1959, 444) oder als Bezeichnung für „einfache liedartige Melodien, die leicht zu behalten sind" (Herzfeld, *Alles über Musik*, Mainz 1959, 51 a) gefaßt. Die ökonomischen, soziologischen und psychologischen Begriffskomponenten motivieren allerdings nach dem Zweiten Weltkrieg verstärkt ein schon im letzten Abschnitt bei Adorno zu beobachtendes KRITISCHES VERSTÄNDNIS, das sich bevorzugt von den Auswirkungen der allgegenwärtigen Unterhaltungsmusik auf vor allem jugendliche Hörer herleitet.

Selbst wenn singulär versucht wird, die mit dem Ausdruck Schlager angesprochenen Phänomene ausschließlich von der mus. Form her zu definieren —

R. Stephan, Art. *Unterhaltungsmusik*, in: FischerL, Bd. V: *Musik* (Ffm. 1957): Der Schlager selbst ist entweder ein Tanzlied oder ein rein sentimentales ‚Stimmungslied'; charakteristisch für ihn ist der gesungene Refrain, in den alle Strophen auslaufen, oder der bisweilen auch der ersten Strophe vorangestellt wird (347) —,

sind auch in derartigen Bestimmungsversuchen die zentralen Merkmale wertender Natur und von einer derart tendenziösen Haltung gegenüber der „modernen Unterhaltungsmusik" geprägt, daß entsprechende mus. Phänomene früherer Zeiten im Verhältnis damit geradezu nostalgisch verklärt dargestellt werden (vgl. in diesem Zusammenhang auch die begriffliche Differenzierung zwischen Gassenhauer und Schlager, oben, II. (1)):

ibid.: War die Salonmusik meist dürftig und geistlos, aber selbst darin noch naiv-unschuldig, so ist die moderne Unterhaltungsmusik, indem sie auf unentwickelten, niedrigsten Geschmack spekuliert, dubios. Der Konvention, bestimmte Dinge als nicht gesellschaftsfähig zu ignorieren, steht in der heutigen Unterhaltungsmusik die Konvention gegenüber, gerade diese Dinge zur Sprache zu bringen, entweder forciert offenherzig oder feinsinnig bemäntelt. Besonders auffällig ist diese Tendenz in den Texten der *Schlager*, wie sie namentlich durch den Tonfilm und gewisse Radiosendungen gefördert werden (346 f.).

In der Bundesrepublik Deutschland wird der Ausdruck Schlager zumeist im Kontext der Auseinandersetzung mit der vom Massenmedium Rundfunk verbreiteten Unterhaltungsmusik herangezogen. Obwohl sich im Begriffsverständnis die Erfahrungen mit der massenpsychologischen Propaganda des Nationalsozialismus niederschlagen und die bewußte Abwehrhaltung gegen mögliche massenmediale Indoktrinationsmechanismen motivieren, ist zugleich auffällig, wie die seit den 1890er Jahren aufweisbaren Argumentationsmuster im Umgang mit der modernen Unterhaltungsmusik sich wiederholen.

Dies wird offenkundig in Wioras Wortgebrauch von Schlager, der in strikter Opposition zum „heimisch-wurzelhaften Volkslied" gedacht ist — insbesondere in der Form des „guten Volksliedes... als Ausdruck heiler Menschen" — und letztlich wie auch bei H. J. Moser die Differenz des industriellen zum ‚völkisch' geprägten Gesellschaftsmodell symbolisiert:

W. Wiora, *Das echte Volkslied* (Heidelberg 1950), *Vom Volkslied zu d. Liedern d. Masse*: Den Typen der Masse entsprechen Typen des massentümlichen Liedes... Mit der Ausweitung der Salonerotik und Amüsierindustrie werden fortschreitend mehr Massensongs ausgestreut, die dem „letzten Menschen" die „Lüstchen für den Tag und für die Nacht" besingen. Der Schlager ist ein Sinnbild der wurzellosen Konsumentenmassen; er verkörpert das „fade Nichts", eine der Voraussetzungen des heutigen Nihilismus (57);

MoserL (Hbg [3]1951), Art. *Schlager*: Vom Volkslied unterscheidet sich der Schlager vor allem gesinnungsmäßig, soziologisch und durch seine Kurzlebigkeit; er hat nichts

Sinniges, sondern nur Sinnfälliges, ist nichts im Volksgeist Gewachsenes, sondern spekuliert auf den Ungeist der Massenzivilisation und verkörpert bloß modische Tagesindustrie (1022 b f.)

Zwar wird vereinzelt der Begriff des Schlagers als ein „Mittel der Massenbeeinflussung" definiert (W. Röhrig, *Soziologie d. Schlagers*, Die Neue Gesellschaft II, 1955, 25). Im Zusammenhang mit Kritik an der Zivilisationsform der Nachkriegsgesellschaft faßt allerdings die Mehrzahl der Autoren den Begriff in Erweiterung von Wioras „Konsumentenmassen" als Symptom einer von Genußsucht, Egoismus und dadurch bedingten emotionalen Defiziten bestimmten sozialen Organisation auf:

R. Mirbt, *Schlager* (Hausmusik XVI, 1952, H. 2): Im Schlager werden Wort und Musik zu zweckhaft zusammengemixten Ingredienzien eines teils primitiven, teils raffinierten buchstäblichen Zeit-Vertreibs. Schlager gehören zu den ja merkwürdig zahlreichen und differenzierten Bedürfnissen des modernen Menschen, zu dessen Befriedigung — und nicht zu vergessen: Wachhaltung — die Zeit-Vertreibs-Industrien und ihre Lieferanten ihre Produkte herstellen... Schlager sind genau kalkulierte Nebenprodukte des Films und des Rundfunks... (46);
Der Schlager ist typische Manager-Musik (48);
Fr. Bahl, *Gedicht u. Schlager* (Frankfurter Hefte VIII, 1953): Der Schlager ist eine gesellschaftliche Erscheinung, die ebensowenig weggedacht werden kann wie etwa das Radio... Im Schlager konzipiert sich ein gesellschaftlich vermitteltes Bewußtsein, das nur so viel ist, wie gesellschaftliche Verhältnisse aus ihm machen...
Im Schlager werden Leid und Unrecht angesprochen, aber der Anspruch hält sich nicht durch, er versöhnt ganz oberflächlich mit dem Leid und dem Unrecht. Deshalb spricht sich im Schlager letztlich der Verzicht auf die Veränderung der sozialen Verhältnisse aus: der Verzicht, die menschlichen Beziehungen so zu verändern, daß Schlager... überflüssig werden (47);
A. Sydow, *Das Lied. Ursprung, Wesen u. Wandel* (Göttingen 1962): Der *Schlager* ist die unterhaltsame Äußerung eines konventionell bedingten Daseins, das sich — fern der Gesinnungsbindung — international arrangiert: Universeller Einheitsstil, Modische Attribute usw. Der Schlager beschränkt sich auf die Antriebe des Alltags, dient der Bewußtmachung egoistischer Ansprüche und bezweckt die Befriedigung individualistischer Neigungen, die... durch Grundschichtsverlust gekennzeichnet sind. Daher ist er primär nicht auf Lebenserfüllung gerichtet, sondern auf Lebensgenuß (98).

Zum Inbegriff des Schädlichen in der Unterhaltungsmusik wird der Ausdruck Schlager im Zusammenhang mit einer Warnung vor dem sittlich gefährlichen „Weltbild" populärer Lieder, als dessen Folge — so der im folgenden zitierte Kienecker — ein Verlust der „Bereitschaft zum tätigen, ringenden, opfernden Leben... in jungen Menschen", eine Verstellung des Blicks „für eine höhere-geistige oder gar religiöse Welt", eine „immer totalere Entwertung des Gewissens" und eine „neue Welt[,] bestimmt vom Triebverlangen und von der Triebbefriedigung" feststellbar sein soll. Die Angst vor einer sitten- und gesellschaftsverderbenden Musik, die hier im Begriffsverständnis von Schlager aufscheint, ist in Verbindung mit einer archaischen Musikvorstellung und der Furcht vor dem ‚Primitiven' schlechthin als Gegenfigur zur europäischen Musikkultur zu sehen, die sich im 20. Jh. bezeichnenderweise bevorzugt an den Begriffen Gassenhauer und Schlager festmacht. Der impliziten Annahme, daß die ästhetische Qualität von Musik sich direkt auf die ethische Formung der Hörer auswirke, entspricht die hier anklingende und durch Unmündigkeit gekennzeichnete Rezeptionsvorstellung:

Fr. Kienecker, *Der Schlager. Sein Weltbild u. seine Gefahr* (Die Kirche in d. Welt VII, 1954): Indem das Weltbild des Schlagers einen bewußten Gegensatz zur Wirklichkeit statuiert, muß es den Menschen notwendig in der Bereitschaft hemmen, sein Leben in dieser Welt zu bewähren (125);
Es sind letztlich religiöse Intentionen, die hier durch Surrogate verfälscht und verführt werden. Nicht nur primitive Ichsucht und unwürdiger Hedonismus geben dem Weltbild des Schlagers das Gepräge, sondern dahinter steht: ein verborgenes Wissen, daß diese Welt nicht so ist, wie sie sein sollte, das Leid der Verbannung aus dem Paradies..., die Sehnsucht nach ewiger Erfüllung (126);
N. Schneider, *Unters. zum Wertproblem im Bereich d. Musik, aufgezeigt am Beispiel: Volkslied u. Schlager*, in: *Musikerziehung in d. Schule*, hg. von E. Kraus (Mainz 1956): Mit solchem Spülwasser dürfen die Rundfunkgesellschaften mit staatlicher Duldung tagaus, tagein Kinder, Jugendliche und Erwachsene berieseln. Diese Tatsache allein scheint mir schon zu beweisen, daß sich unsere Zeit in einer krankhaften Krise befindet. Der junge Mensch... muß in eine Lebenswirklichkeit hineinwachsen..., die kümmerliche, aber bequeme Scheinwelt, die ihm der Schlager tagtäglich vorgaukelt, ist keine Kraftquelle im Sinne echter Zerstreuung..., nein, die Welt des Schlagers ist in Musik und Text verlogen und deshalb eine Krankheit im Leben unserer Zeit (253);
W. Stumme, *Triumph d. Schnulze* (Kontakte 1958): Wer an die Käuferschichten der Teenager denkt und an das unsere Jugend so belastende Mißverhältnis von körperlicher Frühreife und geistiger Spätreife, weiß, daß viele Schlager und Schnulzen..., sich bemühen, natürliche Hemmungen aufzuheben und die Enthemmung zu bagatellisieren (154);
Fr. Herzfeld, *Alles über Musik* (Mainz 1959): Schlager, musikalisches Gebrauchsgut im industriellen Zeitalter... Spricht primitive Instinkte an (51 a);
B. Binkowski, *Für u. Wider d. Schlager* (Süddtsch. Rundfunk, Schulfunk 14, H. 8, August 1961): [Der „Durchschnittsschlager"] ist nicht bescheiden, sondern unwahr, weil er in der Konzeption nicht einfach, sondern primitiv ist... Die „Reizharmonik" des Arrangements sowie die motorische Rhythmik, der „beat" aber entfesselt Instinkte, die den Menschen zum Tier degradieren können. Wird der Hörer nun mit derartiger Musik überfüttert, wie das heute oft der Fall ist, so können die Folgen verheerend sein: Sein immanenter Hang zur Oberflächlichkeit wird gefördert, er gibt sich nur noch dem Augenblicksgenuß hin, der Verzicht auf geistige Mitarbeit führt bald zu gei-

stiger Trägheit, der Sinn für das Bessere und Höhere in der Kunst und im Leben wird erstickt... (288b);
Ein weiterer... Nachteil aber ist, daß der Schlager den bedauerlichen Vermassungsprozeß unserer Zeit auch auf die Gefühlswelt des einzelnen ausdehnt (289a);
Viele Menschen aber bleiben in ihrer geschmacklichen, geistigen und religiösen Entwicklung in der Pubertät stecken, und für sie bedeutet die ständige Beschäftigung mit dem Schlager zweifellos eine Gefährdung (290b).

Im gegenwärtigen Sprachgebrauch der Germanistik und der Musikpsychologie haben sich diese ursprünglich ressentimentgebundenen Konnotationen erhalten. In germanistischen Definitionen wird im Begriff Schlager die Vorstellung vorherrschend, daß stereotype Thematik und klischeehafte Formulierung die rationalen Schranken des menschlichen Bewußtseins unzensiert überwinden, der Hörer dadurch seiner Autonomie beraubt und zu einem Objekt kommerzieller Ausbeutung degradiert werden könne. Demgegenüber ist in der musikpsychologischen Terminologie der Ausdruck Schlager zwar in ähnlicher Weise von der mus. Wirkung her gefaßt, wird aber zumeist mit soziologischen Argumenten zu einem gleichsam notwendigen und sozialgeschichtlich folgerichtigen Phänomen neutralisiert:

W. Killy, Art. *Schlager*, in: *Reallexikon d. dtsch. Literaturgesch.*, Bd. III, hg. von W. Kohlschmidt u. W. Mohr (Bln u. New York 1977): Meist nützt der Schlagertext sehr ursprüngliche Bedürfnisse seiner Konsumenten aus, indem er ihnen Identifikationsmöglichkeiten anbietet... (634a);
G. von Wilpert, *Sachwörterbuch d. Lit.* (Stuttgart [1955] [6]1979), Art. *Schlager*: ...meist kurzlebige Massenerscheinungen ohne literarischen Wert..., Industrieprodukte und aus Teamarbeit hervorgegangene Gebrauchsgüter der modernen Wirtschaftsordnung, die nicht aus einem aktuellen Bedürfnis oder einem Aussagedrang heraus entstehen, sondern gezielt gemacht werden und das Bedürfnis nach sich... erst durch den Appell an die Gefühlswelt des möglichen Konsumenten wecken... (730af.);
R. Flender u. H. Rauhe, *Schlager u. Popularität*, in: *Musikpsychologie*, hg. von H. Bruhn, R. Oerter u. H. Rösing (München, Wien u. Baltimore 1985): Der Schlager ist eine Reaktion breiter Bevölkerungsschichten auf die Säkularisierung der industriellen Gesellschaft. In ihm werden auf der Ebene hochtechnisierter Produktionsmethoden kollektiv-psychologische Verhaltensweisen stimuliert, die eine mythische Denkweise wiederbeleben... Dieses Bedürfnis [„nach Mythologien"] wird heute von einer weitverzweigten Industrie aufgegriffen und stimuliert. Der Schlager ist eine Form zur Befriedigung dieser Bedürfnisse und wird somit als ein stabiler Faktor in der industriellen Gesellschaftsform bestehen bleiben (384).

In den 1970er Jahren wird mit dem Aufkommen des Begriffswortes Pop oder Popmusik zur Bezeichnung der internationalen und zumeist englischsprachigen Unterhaltungsmusik der Bedeutungsbereich des Ausdrucks Schlager auf das deutschsprachige, für jugendliche Hörer meist unattraktive und sentimentale Strophenlied eingeschränkt:

Lexikon Pop (Wiesbaden 1977), Art. *Schlager*: allgemeine Gattungsbezeichnung für ein volkstümliches, einfaches, eingängiges, deutschsprachiges Lied... (139);
N. J. Schneider, *Popmusik*, FSM XI (München u. Salzburg 1978): Schlagermusik verkörpert... gemäß dem öffentlichen Verständnis ein idyllisierendes Kleinbürgermilieu (58);
Der lokalen Beschränktheit des kleinbürgerlichen Schlagers steht die... internationale Offenheit der Popmusik gegenüber... (59).

Im Sprachgebiet der bis 1990 existierenden Deutschen Demokratischen Republik wurde seit den 1950er Jahren und verbunden mit Bestrebungen, dem Einfluß der westlichen populären Musik eine sogenannte sozialistische Unterhaltungsmusik entgegenzusetzen, der Ausdruck Schlager als Gattungsbezeichnung übernommen. Im Unterschied zum westdeutschen Wortgebrauch, der sehr stark von der Vorstellung eines autonomen bürgerlichen Subjekts geprägt ist, zielt das Begriffsverständnis von Schlager in der totalitären Gesellschaftsform sozialistischer Prägung zumeist wertneutral auf das „Massenlied", dessen Vorzüge darin bestehen, daß es „in den Dienst der Massenagitation, der Aufklärung und Beeinflussung unserer Menschen zu stellen" ist (W. Schüller, *Ehrliche, menschliche Aussage im Schlagertext*, Musik u. Ges. V, 1955, 118a). Diese Auffassung von kollektiver Erziehung und der Zwang, die sozialistische Gesellschaftsordnung als Ideal darzustellen, führt zu einer positiven Wertung der eigenen Unterhaltungskultur, die auch im Schlagerbegriff spürbar ist:

H. Mühe, *Zur Intonation d. dtsch. Schlagers* (Habil.-Schrift, maschr. Lpz. 1968): Der Schlager in der sozialistischen Gesellschaft unterscheidet sich von dem der kapitalistischen Welt zunächst einmal durch das Fehlen aller negativen Tendenzen (31);
Demnach ist das Wort Schlager in der sozialistischen Gesellschaftsordnung als Oberbegriff aufzufassen für eine Reihe musikalischer Gattungen der volkstümlichen Musik, und zwar aller Arten der Unterhaltungsmusik...und der Tanzmusik (32);
Taschenbuch d. Künste. Unterhaltungskunst A–Z (Bln 1975), Art. *Schlager*: Erst unter sozialistischen Bedingungen wird es möglich, den Schlager ungehindert in den Dienst des werktätigen Volkes zu stellen. Im begrenzten Rahmen seiner Möglichkeiten leistet er einen Beitrag zur Festigung und Herausbildung sozialer Verhaltensweisen und Lebensnormen, indem er vorwärtsweisende Antworten auf die Frage nach dem Sinn des Lebens gibt und die Menschen auf die progressiv veränderbare Realität orientiert. Es entspricht dem grundlegenden Bedeutungswandel des Schlagers im Sozialismus, daß er zum festen Bestandteil sozialistischer Unterhaltungskunst wird und nicht länger der Massenmanipulierung, der Ablenkung und geistig-kulturellen Unterdrückung der Menschen dient (244).

*

Exkurs: Zum weiteren Feld der mit Schlager verwandten Begriffswörter zählen die Ausdrücke Hit, Knüller, Evergreen und Schnulze. Wie Schlager sind sie alle keine genuin mus. Fachwörter, sondern mit Ausnahme von Schnulze als umgangssprachliche Prägungen Erfolgsbegriffe, die sich auf Werbung, Verkauf und Rezeption generell beziehen. Als Synonyma von Schlager können dabei Hit und Knüller angesehen werden, die beide auf das Bild des (Ein-)Schlagens und Treffens zurückgehen; demgegenüber werden Evergreen und Schnulze als Spezifikationen der Schlagerbezeichnung gebraucht.

Das engl. Substantiv Hit (von dem Verbum to hit, schlagen aus altnordisch hitta und altengl. hittan, aufsuchen, finden, treffen) bedeutet im vokabularen Sinne Schlag, Stoß oder Treffer und begegnet seit dem frühen 19. Jh. im angloamerikanischen Sprachraum als Bezeichnung eines erfolgreichen Theaterstücks, Festes, Ereignisses oder einer treffenden Pointe und Formulierung. Mit dem beginnenden 20. Jh. wird hit auch auf mus. Werke bezogen (vgl. dazu die Belege im Art. *hit*, Abschn. 4a und b, in: *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, Bd. VII, 265a f.). Im Dtsch. ersetzt es als mus. Erfolgsbegriff im Zuge der Übernahme angloamerikanischer Ausdrücke in der Unterhaltungsmusik nicht nur seit Mitte des 20. Jh. die Bezeichnung Schlager im Sinne der Gattung des modischen Tanz- oder Stimmungsliedes; in Reaktion auf den Verlust der ursprünglichen Bedeutung von Schlager als Erfolgsbegriff tritt Hit selbst zuerst als ‚Spitzenschlager' an dessen Stelle und wird bald darauf wie schon Schlager zum Etikett einer mus. Ware, deren Spezifikum nicht mehr die besondere Rezeptionswirkung ist, sondern ihre Funktion im ökonomisch bestimmten Betrieb der Unterhaltungsmusik.

Dagegen hat der seit 1920 bekannte, aber erst seit 1950 allgemein verbreitete und für die Bezeichnung einer erfolgreichen Liedproduktion geläufige Ausdruck Knüller (eigentlich „‚fesselnd geschriebener Zeitungsartikel'", KlugeW, Bln u. New York ²¹1975, 385a, möglicherweise von dem Verb knüllen aus mhd. knullen oder jiddisch knellen, schlagen, knallen) keine Nivellierung vom Erfolgsbegriff zur umgangsmäßigen Gattungsbezeichnung der populären Musik erfahren; er hat sich aber in der Sprache der Unterhaltungsmusik auch nicht in demselben Maße durchgesetzt wie Schlager oder Hit, die beide (auch als Komposita Schlager- und Hitparade) zu zentralen Begriffen der Unterhaltungsbranche geworden sind (zur These, daß Knüller um 1920 von einem Zeitungsredakteur geprägt worden ist, vgl. Glunk 1961).

Der aus der Botanik stammende Ausdruck Evergreen (Substantivierung des gleichlautenden engl. Adjektivs, immergrün) wird im Dtsch. seit 1950 zur Bezeichnung von Unterhaltungsmusik verwendet, die ganz im Gegensatz zum saisonalen Wechsel sich beim Publikum einer besonderen Langlebigkeit erfreut und dem Prinzip der modischen Austauschbarkeit widersteht.

Im Unterschied zu Evergreen, das sich von Schlager durch das Fehlen eines zentralen Bedeutungsmerkmals unterscheidet, ist der Ausdruck Schnulze gekennzeichnet durch die Verstärkung und Übersteigerung der mit dem Schlagerbegriff verbundenen inhaltlichen Konnotation. Ebenfalls Mitte des 20. Jh. im dtsch. Sprachraum aufgekommen, bezeichnet Schnulze zumeist abwertend besonders sentimentale oder gefühlsmäßig-banal überzogene Lieder der Unterhaltungsmusik sowie kitschige Theaterstücke und Filme. Seine Herkunft ist unklar. Möglicherweise hängt die Wortprägung mit den niederdtsch. Worten snulten (gefühlvoll tun) und snulle oder schnulle (nett) zusammen (vgl. auch die anekdotische Darstellung der Wortbildung als Versprecher, als unabsichtliche Vermischung der Wörter Schmalz und Schmachtfetzen bei J. Stave, *Die Schnulze — sprachlich gesehen*, Kontakte 1958, 159).

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch die Bezeichnungskonvention der Gesellschaft für mus. Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte (GEMA), die in der internen *Geschäftsordnung für d. Wertungsverfahren in d. Unterhaltungs- u. Tanzmusik* selbst bei der Klassifizierung von besonders erfolgreichen Titeln den Ausdruck Schlager nicht verwendet. Statt dessen begegnet dort im Hinblick auf die Katalogisierung langlebiger Produkte der populären Musik die Unterscheidung zwischen „Standardwerken der Unterhaltungsmusik" und „Evergreens der Tanzmusik", die innerhalb eines Zeitraums von 3 Jahren eine festgelegte Anzahl von Aufführungen aufweisen und „vor mindestens 15 Jahren in einer gedruckten... Ausgabe" veröffentlicht sein müssen (§ 5, Ziffer 7).

Der Ausdruck Standard selbst als spezifisch angloamerikanische Prägung für „a popular song, that becomes an established item in the repertory" (R. Witmer, Art. *Standard*, in: *The New Grove Dictionary of Jazz*, London u. New York 1988, II, 487a), bezieht sich auffälligerweise nicht — wie Adornos Hinweis auf die „Standardisierung" der „leichten Musik" nahelegen könnte (vgl. oben, II. (2)) — auf das Kennzeichen eines zugrundegelegten einheitlichen Formschemas. Obwohl die strikte Organisation sogenannter „Standardformen des Jazz", die „Regelmäßigkeit der Liedform" (C. Bohländer, K. H. Holler u. Chr. Pfarr, *Reclams Jazzführer*, Stuttgart ³1989, Art. *Liedform*, 395b) und die stereotype Verwendung der 32-taktigen AABA-Form in der nordamerikanischen Unterhaltungsmusik (gerade als Vorlage für Jazzimprovisationen) offenkundig sind, rekurriert der fachsprachliche Gebrauch mit dem Begriffsmerkmal der Normierung einzig auf den Repertoirewert (vgl. auch den Art. *Standard*, New HarvardD, Cambridge, Mass., u. London 1968, 805b) und rückt den Begriff Standard damit in die Nähe des Ausdrucks Evergreen.

Lit.: S. A. Wolf, Schnulze u. Knüller, Muttersprache 1955, 283f.; R. Glunk, Knüller, Zs. für dtsch. Wortforschung XVII, 1961, 122—124; H. Küpper, Wörterbuch d. dtsch. Umgangssprache, Bd. II, Hbg 1963; M. Dietrich, Macht d. Knüller knülle?, Der Sprachdienst XVII, 1973, 145f.; KlugeW, Bln u. New York ²²1989; Etymologisches Wörterbuch d. Dtsch., Bln 1989.

*

Lit.: R. Brinkmann, Aus konkreter Arbeit: einige generelle Aspekte d. Terminusgesch. „Schlager", Kgr.-Ber. Berkeley 1977.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1990

Semibrevis

lat. (belegt seit um 1240); frz. semi-brève; ital. semibreve; engl. semibreve.

semibrevis, aus semi-, halb-, und → Brevis.

I. Semibrevis (wörtlich „HALBBREVIS") werden im 2. Drittel des 13. Jh. (frühester Beleg bei Johannes de Garlandia, um 1240) der Spaltwert einer (frangierten) modalrhythmischen Werteinheit im Werte einer halben brevis und seine figura simplex, die rautenförmige Note (◆), genannt.

II. Seit dem 8. Jahrzehnt des 13. Jh. wird die semibrevis als IMPERFECTA BREVIS begriffen; sie enthält einen kleineren oder größeren tempus-Teil (semibrevis minor, semibrevis maior).

III. (1) Durch weitere Fraktion der brevis entstehen noch kleinere semibreves (semibreves minimae). (2) Die semibrevis minima verfestigt sich in Frankreich zur elementaren Werteinheit; es kommt die Neigung auf, die semibreves der 2. Teilungsstufe zu inegalisieren (tempus maius).

IV. (1) Die Neuorganisation des Wertesystems durch Übertragung des Verhältnisses von longa und brevis auf alle Teilungsstufen (ars nova) um 1320 in Frankreich macht die semibrevis zu einem Wert, der im Verhältnis zur (der longa analog gewordenen) brevis BREVIS-ANALOG, im Verhältnis zur minima LONGA-ANALOG ist. (2) Dennoch wird der alte semibrevis-Begriff nicht sogleich aufgegeben; (3) erst durch die eigene Mensur (prolatio maior oder minor; frühester datierter Beleg 1336) wird die semibrevis völlig von der brevis unabhängig.

V. (1) Auch die ital. Musiklehre des Trecento geht von der Fraktion der brevis aus. (2) Marchetus beschränkt die Fraktionsgesetzlichkeit (via naturae) auf die unkaudierten semibreves und versteht die kaudierten als artificiales; die semibrevis-Werte begreift er von seinen divisiones temporis her (semibrevis maior, semibrevis minor, semibrevis minima). (3) Im 2. Drittel des 14. Jh. wird auch in Italien die minima zur elementaren Werteinheit. Die in Mensuren des tempus verkehrten divisiones werden allmählich den frz. Mensuren angeglichen.

VI. Seit dem späten 15. Jh. wird die semibrevis GANZE NOTE genannt, und dieser Name wird seit dem 17. Jh. im Sinne von „Ganzer Tact-" oder „einschlägige Note" verstanden.

I. Die Theorie der modalen Rhythmik verfügt nur über die Begriffe longa und brevis; unter den Begriff brevis („kurzer Wert") fallen auch die Spaltwerte frangierter modalrhythmischer Werteinheiten. So spricht noch Anon. 7 CS I (um 1270) von drei oder vier „breves" an der Stelle von zweien im 3. modus:

Equipollentia dico, ut si non sequantur post unam longam due breves per ordinem, accipiatur illud quod loco duarum brevium invenitur, quia quandoque pro duabus brevibus ponuntur tres breves vel quatuor... In isto tertio modo datur talis regula, quod quando nos habemus multitudinem brevium, illa que plus appropinquat fini, dicitur longior proferri. Ergo de duabus brevibus prima est unius temporis, reliqua vero duorum. Si vero tres vel quatuor inveniantur pro duabus brevibus, ultima valet duo tempora et totum residuum non valet nisi unum (CS I, 379a).

Seit der Umdeutung der modalrhythmischen Tondauerkategorien longa und brevis in die Zeitmaße longa und brevis wird der Spaltwert einer modalrhythmischen Werteinheit im Werte einer halben brevis semibrevis (wörtlich „HALBBREVIS") genannt; gleichwohl bleibt er eine brevis im alten Sinne:

Johannes de Garlandia (um 1240): Omnis figura cum plica et sine proprietate et perfecta, ultima cum plica dicitur esse brevis, et ita sunt duae breves, id est semibreves (ed. Reimer III, 10).

Als figura simplex wird der semibrevis die rautenförmige Note ◆ zugeordnet, die – wie die Konjunktur, in deren Verband sie ursprünglich auftritt, bei der mensuralen Umgestaltung der Modusschrift zur Notierung eines frangierten Wertes oder modus wurde – zur Note des Spaltwerts einer frangierten modalrhythmischen Einheit geworden war. Garlandia führt die semibrevis als eine figura brevis auf:

brevium triplex est modus. Quaedam dicitur recta brevis, quaedam semibrevis, quaedam plica brevis (ed. Reimer II, 16f.; vgl. Anon. 7 CS I, 380a);
vgl. noch Ps.-Theodoricus de Campo (Ende 14. od. Anfang 15. Jh., Ms. um 1430): brevium alie sunt simpliciter breves et alie semibreves. Simpliciter breves tales sunt: ■■■. Semibreves sunt oblique, ut tales: ◆◆◆ (CS III, 179bf.).

Garlandia beschreibt die semibrevis als graphische Variante der recta brevis, an der die vier Winkel verschoben sind:

Semibrevis est, quae formatur ad modum rectae brevis, sed quatuor anguli transpositi ad differentiam rectae brevis (ed. Reimer II, 20).

Im Verband einer Konjunktur oder Apposition als Note des Spaltwertes einer frangierten modalrhythmischen Einheit aber wird die rautenförmige Note brevis genannt, so in der folgenden Regel für die Lesung von Konjunkturen (nach welcher sich die Hauptnote [praecedens] und die angehängten rautenförmigen Noten [multitudo brevium], z.B. ■◆◆, in den Wert der ersteren zu teilen haben):

ibid.: ubicumque invenitur multitudo brevium, semper participant cum praecedente, quia praecedens cum eis non reputatur nisi pro uno tali sicut et praecedens (IV, 10).

Noch Anon. 4 (9. Jahrzehnt d. 13. Jh.) spricht bei der Notation von Spaltwerten nicht von ‚semibreves' (welchen Namen er allein für die Halbbrevis gelten läßt; vgl. I. unten), sondern bewegungs- und formbeschreibend von currentes (BzAfMw IV, passim). Der Name semibrevis setzt sich jedoch auch für die rautenförmige Note innerhalb einer Konjunktur oder Apposition durch, und die Bezeichnung brevis hierfür veraltet; so ist in der von Hieronymus de Mor. (zw. 1272 u. 1304) überlieferten Fassung des Traktates Garlandias der Ausdruck breves durch ein „id est semibreves" erläutert:

ubicumque invenitur brevium multitudo, id est semibrevium, semper participant cum praecedente, quia praecedens cum eis non reputatur in valore nisi pro una tali sicut et praecedens (ed. Cserba 205).

Indem aber die rautenförmige Note auch innerhalb einer Konjunktur oder Apposition semibrevis genannt wird, entsteht eine Diskrepanz zwischen der Bedeutung der Note ◆ und ihrem wertbezeichnenden Namen semibrevis. Denn in den Konjunkturen oder Appositionen,

mittels welcher frangierte modalrhythmische Werteinheiten notiert werden, können ihnen je nach der Größe des frangierten Wertes auch andere Werte als der einer semibrevis zukommen. Stehen z.B. drei „semibreves" anstelle einer longa, so gelten nach der Lehre des Anon. St. Emmeram (1279) die ersten beiden zusammen ein tempus und die dritte je nach dem Wert der longa ein oder zwei tempora; die dritte „überschreitet" also „die Grenzen ihrer Bedeutung (significatio) und Benennung (nominatio)":

Est quedam semibreuis in forma, non per se, sed cum aliis semibreuibus ordinata, que quandoque quantitatem unius temporis, nunc duorum per acc⟨idens⟩ representat, ut puta quando tres semibreues loco unius longe duorum temporum sive trium ac-c⟨id⟩entaliter sunt reperte. Sed de tali ibi non facimus mentionem, quoniam metas sue significationis ac nominationis transcendere non ueretur (ed. Sowa 26, 27ff.).

Nach Lambertus (vor 1279) können sogar zwei oder drei semibreves wie für eine recta brevis, so auch für eine altera brevis gesetzt werden, was ebenfalls vom traditionellen Prinzip der Fraktion modalrhythmischer Werteinheiten her zu verstehen ist:

...ligatura duarum figurarum tam ascendendo quam descendendo retinens proprietatem non propriam, ut hic: ..., prima autem minor semibrevis dicitur, secunda major, vel e converso, quia ambe nisi solo tempore mensurantur. Quod si aliquando pro altera brevi ponantur, tunc enim duo tempora compleantur (CS I, 274a); quandocunque ternarie ligature seu conjuncture reperiuntur ut hic: ◆◆◆... , omnes semibreves equales et indivisibiles proferuntur, nisi in tertio loco quarti modi [3. modus bei Garlandia] pro altera brevi reperiantur; nam sicut altera brevis tenet affinitatem recte brevis, sic etiam tales affinitatem inter se tam in forma quam in proprietate tenebunt (ibid. 275a/b).

Gegen die Auflösung der altera brevis in zwei oder drei semibreves wendet sich Franco (um 1280); er begreift die semibrevis als Teil ausschließlich der recta brevis:

Pro altera... brevi minus quam quatuor semibreves accipi non possunt... nec plures quam sex..., eo quod altera brevis in se duas rectas includit. Per quod patet quorundam error, qui quandoque tres semibreves pro altera brevi ponunt, aliquando vero duas (ed. Cserba 238, 10–15).

Ebenso läßt er die rautenförmige Note (semibrevis) nur noch als die des Teilwertes einer recta brevis gelten, so daß die Elemente von Konjunkturen und Appositionen (simplices figurae und Ligaturen) nunmehr nur noch gemäß den Regeln behandelt werden, denen sie auch außerhalb einer solchen coniunctura unterworfen wären:

De valore... conjunctarum talium non possunt aliae regulae dari quam illae, quae de simplicibus et ligaturis prius dantur (ibid. 244, 11–13).

Daß ‚semibrevis' ursprünglich „Halbbrevis" meint, darf nicht nur daraus geschlossen werden, daß erst die Theoretiker seit dem 8. Jahrzehnt des 13. Jh. eine Wertedifferenzierung terminologisch berücksichtigen (semibrevis minor, semibrevis maior) und gezwungen sind, den vorher anscheinend unmittelbar verständlichen Namen semibrevis zu erklären (vgl. II.), sondern geht wohl auch aus den Zeugnissen älterer und konservativer Theoretiker selbst hervor. Diese sprechen zwar immer nur von zwei semibreves an der Stelle einer brevis; doch bleiben die Teilwerte der brevis hierbei nicht unbestimmt; sie sind vielmehr im Ausdruck semibrevis genannt, der hier noch den Charakter einer ad hoc gebildeten und unmittelbar verständlichen Vokabel hat und wörtlich zu nehmen ist:

Johannes de Garlandia (um 1240): Omnis figura cum plica et sine proprietate et perfecta, ultima cum plica dicitur esse brevis, et ita sunt duae breves, id est semibreves (ed. Reimer III, 10);
Dietricus (13. Jh., nach Garlandia): Punctum vero si oblique scribatur sic ◆◆◆◆, erit semibreve, quia duo talia cum tanta celeritate proferuntur sicut unum breve recte scriptum (ed. Müller 5);
Alfredus (1271): Nota quod duae breves valent unam longam et quatuor semibreves valent unam longam (ed. Kromolicki, S. II).

Auch Anon. 4 (9. Jahrzehnt des 13. Jh.) gebraucht den Namen semibrevis im Sinne von „Halbbrevis", während er die Drittelbrevis mit dem Ausdruck tertia pars brevis bezeichnet:

Quandoque [figura elmuahim] dicitur semibrevis, si sit ante alteram consimilem vel post. Aliter quandoque est tertia pars brevis, et hoc est, quando tres per modum currentium ponuntur. Et sic sunt tres pro brevi. Consimili modo si quatuor currentes pro una brevi ordinentur... (BzAfMw IV, 45, 3–6).

Daß die semibrevis ursprünglich eine halbe brevis gewesen sei, meint auch Odington (frühes 14. Jh.), wenn er berichtet, die brevis sei von den Früheren in zwei semibreves aufgelöst worden, woher diese ihren Namen hätten; denn als Name für einen von zwei ungleichen brevis-Teilen wäre semibrevis nicht sinnfälliger als für jeden beliebigen brevis-Teil:

Breuis uero apud priores resoluta est in duas semibreues sic uocates a re (CS I, 235b, zit. Ms. Cambridge, Corp. Chr. Coll. 410, f. 31).

Mit dieser vokabularen Bedeutung von semibrevis setzen sich die Theoretiker noch lange, nachdem sie aufgehört hat, der Sache zu entsprechen, auseinander, so z.B. Johannes de Muris (zit. IV. (2)), Anon. 6 CS I (CSM 12, 43), Prosdocimus (AMIS III/1, 24f.), Ugolino (CSM 7, II, 64); noch in WaltherL wird der Ausdruck mit „Halb-Kürtze" übersetzt (Art. *semibrevis*).

II. Seit etwa Mitte des 13. Jh. werden die beiden ursprünglich gleichen semibreves als inaequales (semibrevis minor, semibrevis maior) vorgetragen, an deren Stelle auch drei aequales (semibreves minores) treten können:

Lambertus (vor 1279): Seipsamque [sc. recta brevis] in duas diminuit partes non equales vel in tres tantummodo equales et indivisibiles. Quarum prima pars duarum semibrevis minor appellatur, secunda vero major, et e converso. Tres autem semibreves minores, equales et indivisibiles nuncupari tenentur (CS I, 272b).
Franco (um 1280): Sed nota semibrevium plures quam tres pro recta brevi non posse accipi, quarum quaelibet minor semibrevis dicitur, eo quod minima pars est ipsius rectae brevis..., nec minus quam duas, quarum prima minor, secunda major semibrevis appellatur. Secunda major pro tanto dicitur, quia duas minores in se includit (ed. Cserba 237, 15–238, 5).

Die semibrevis, die nunmehr wie brevis und longa zweierlei Wert haben kann, wird nicht mehr allgemein als „kurze Note" der brevis subsumiert, sondern semibreves maior und minor treten als eigenes figurae-Paar neben die figurae-Paare von longae und breves (Lambertus) und bilden eine eigene species der simplices figurae (Franco):

Lambertus: ...sex tantummodo figure sunt adinvente, quarum bine et bine semper sunt affines, etiam in forma et ⟨proprie⟩-tate consimiles; sed in potestate, arte, regula differunt et natura.

Quarum... prima perfecta longa... vocatur... Secunda vero imperfecta longa... dicitur... Tertia recta brevis dicitur... Quarta altera brevis appellatur... Quinta vero semibrevis major dicitur... Sexta semibrevis minor... dicitur... (CS I, 269bf.);
Franco: Simplicium tres sunt species, longa, brevis et semibrevis (ed. Cserba 234, 1–2).

Dennoch gilt die semibrevis nicht als mit longa und brevis gleichberechtigt. Denn die Rhythmik des cantus mensurabilis wird nach wie vor ausschließlich nach Longen und Breven gemessen:

Franco: Mensurabilis musica est cantus longis brevibusque temporibus mensuratus (ed. Cserba 231, 6–7);

semibreves können nur in Gruppen vom Gesamtwert einer recta brevis auftreten:

Lambertus: ...nulla semibrevis sola reperitur, quoniam per se significare nequit; sed bine et bine non equales... vel tres et tres equales inveniri debentur (CS I, 272b);
Franco: ...omnis opposita proprietas facit illam semibrevem, cui additur, et sequentem, non per se, sed ex consequenti, eo quod nulla semibrevis ⟨sola⟩ inveniri possit (ed. Cserba 243, 3–6).

*

Exkurs: Daß die semibrevis in der Ars antiqua ein unselbständiger Wert sei, wird auch nicht durch Francos Formulierung „De semibrevibus autem et brevibus idem est judicium in regulis prius dictis [d.h. in den Regeln zur ordinatio figurarum adinvicem]" (ed. Cserba 237, 14–15; vgl. auch 235, 5) widerlegt. Diese klingt nur äußerlich an eine von Anon. St. Emmeram (1279) überlieferte Regel der ars vor Lambertus (vor 1279) und Franco (um 1280) an, die ihrerseits lediglich bestimmt, daß die Ausführung der semibreves in Analogie zu der der breves in den modi per ultra mensuram zu geschehen habe:

Item alibi dicit ars: „breuium et semibreuium idem est in ordinatione iudicium". Sed vbiconque minor breuis et maior communiunt in figura uel una post alteram ordinatur, semper minor precedit et maior sussequitur et nullatenus e conuerso; quare similiter conuersionem semibreuium pro eodem tempore supponentium credimus esse nullam (ed. Sowa 52, 1–6).

Im Zusammenhang mit Francos Regeln zur ordinatio figurarum adinvicem aber wäre die Behauptung einer Entsprechung in der Behandlung von breves und semibreves nur sehr eingeschränkt gültig; z.B. kann eine semibrevis eine brevis nicht imperfizieren. Einer analogen ordinatio von breves und semibreves widerspräche auch die Regel der Abbreviatoren Francos (letztes Fünftel 13.Jh.), daß mehr als drei aufeinanderfolgende semibreves zu inaequales-Gruppen zusammengefaßt werden bis auf etwaige drei restliche, die aequales sind:

Anon. 3 CS I: ...quandocumque plures semibreves inveniuntur inter duas longas vel breves quam tres, omnes erunt inequales, nisi tres in fine remaneant; ille erunt ⟨ ⟩equales. Sed primo due et due semibreves semper pro recta brevi computentur, in fine autem si tres remaneant, ille erunt equales (CS I, 321bf.; vgl. Anon. 2 CS I, 305a; Anon. Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852, 269).
Und schließlich wäre der so verstandene Satz bei seinem ersten Auftreten in Francos Text (ed. Cserba 235, 5) ganz unmotiviert. Francos Formulierung besagt in Wirklichkeit nichts anderes, als daß an die Stelle und in die Funktion einer brevis eine Gruppe von semibreves treten kann.

*

Die mensuralen Quantitäten longa und brevis begleiten jedoch nicht mehr nur als etwas Äußerliches den modalen Akzentrhythmus, sondern es kommen ihnen nun, da dieser entkräftet ist, eigene rhythmische Funktionen zu: sie verkörpern „perfekte" (ganze) oder „imperfekte" (nicht ganze), „imperfizierende", „alterierte" Mensureinheiten. Und wie die zweizeitige longa die Mensureinheit longa nicht erfüllt, also imperfecta ist, so stellt die semibrevis keine ganze Mensureinheit brevis dar (nur ist die semibrevis – da es unterhalb der brevis keine Einheiten mehr gibt – ein beliebiger Teil der brevis, die longa imperfecta dagegen ausschließlich die um eine brevis verkürzte longa). Die semibrevis gilt deshalb als IMPERFECTA BREVIS; diese (wiederum „wörtliche", von semus = imperfectus hergeleitete) Bedeutung erhält der nun nicht mehr im Sinne von „Halbbrevis" zu verstehende Name semibrevis:

Lambertus: semibrevis... dicitur... a sem⟨u⟩s, sema, semum, quod est imperfectum, et brevis, quia imperfecta brevis (CS I, 270a);
Anon. St. Emmeram (1279): ....semibreues, que de semus, sema, semum, quod est imperfectus, imperfecta, imperfectum, dicuntur, quasi imperfecte breues (ed. Sowa 23, 18–20).

Noch Robertus de Handlo (1326) scheint die besagte Gemeinsamkeit zwischen der als imperfecta brevis begriffenen semibrevis und der longa imperfecta hervorheben zu wollen, wenn er letztere semilonga nennt:

Longa, quando imperfecta est, semilonga magis proprie, et si perfecta, longa dici oportebit. (CS I, 384b).

Anon. St. Emmeram (1279) allerdings lehnt, in modalrhythmischen Anschauungen verharrend, die Anwendung des Begriffes imperfectus auf die longa recta (wie überhaupt auf alle Noten, die ganze tempora messen) ab, so daß für ihn die semibrevis die nota imperfecta schlechthin ist:

...quod nulla figura preter semibreues dici debeat imperfecta... (ed. Sowa 24, 27);
ibid.: iste [sc. breuis minor und breuis maior] sunt perfecte et sub certa proportione temporum mensurate...; alie [sc. semibreues] uero... imperfecte sunt et sub proportione imperfecti temporis constitute (111, 9–13).

Auch Marchetus begreift die semibreves als notae imperfectae, da sie nur Teile des tempus messen:

Pomerium (zw. 1321 u. 1326): [notae], quae ex... divisionibus temporis consurgunt... sunt notae imperfectae; nam illud est imperfectum quod continet solum partem, et non totum; sed tales notae continent solum partem temporis, et non totum; ergo debent dici imperfectae (CSM 6, 100);

sie stehen den ganze tempora messenden notae perfectae gegenüber. Semibreves heißen sie, weil es die brevis ist, die ein ganzes tempus mißt, und weil sie nur Teile des breve tempus messen:

...quia tempus perfectum est, quod mensurat brevem notam perfectam, et partes ipsius mensurant has notas imperfectas, inde est quod tales notae imperfectae dicuntur semibreves, quasi partes brevis temporis mensurantes (ibid.).

Die oblique Formung der semibrevis gilt als Veranschaulichung ihrer imperfectio:

Anon. St. Emmeram: ...perfectio et imperfectio differunt in forma protractionis quemadmodum in effectu, sicut patuit in breuibus et semibreuibus antedictis (ed. Sowa 24, 28–30);
Marchetus: Et quia dicunt partem et non totum, inde est, quod debent simpliciter figurari in acuto angulo obliquo sursum et deorsum, optuso vero dextrorsum et sinistrorsum (CSM 6, 100).

Anon. St. Emmeram bedient sich der semibrevis sogar, um eine ligatura binaria mit weit auseinander liegenden Noten als imperfecta zu kennzeichnen (♪):

semibreuis in forma, que ibi apponitur, representat, quod figurari debeat imperfecta (ed. Sowa 60, 6–8).

III. (1) Gegen Ende des 13. Jh. vergrößert sich die Zahl der semibreves, die für ein tempus gesetzt werden:

Quaedam de arte discantandi (Ende 13. Jh.): Semibrevium sic formatarum alia minor, alia major in valore, sed non in figuratione. Quarum ponantur aliquando duae pro tempore, aliquando tres, vel quatuor, vel quinque, vel sex, vel septem, et tunc sunt per modi divisionem... distinctae (Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge*, Paris 1852, 276f.).

Jacobus Leod. zitiert (CS II, 401bf.) eine Motette, in der sogar acht und neun semibreves auf ein tempus kommen. Wie diese semibreves ausgeführt werden, ist ungewiß. Der relativ späte Zeuge Jacobus Leod. meint, daß die brevis jeweils genau geviertelt, gefünftelt, gesechstelt, gesiebentelt usf. wird. Er leitet dies wohl mehr aus seinem semibrevis-Begriff ab (vgl. III. (2)), als daß er es aus einer lebendigen Tradition wüßte. Trifft seine Aussage zu, dann repräsentieren diese brevis-Teilungen eine besondere Entwicklung, die historisch nicht weitergeführt hat. Wahrscheinlicher aber ist, daß diese semibreves gemäß den seit um 1300 in Frankreich wie in Italien geltenden Prinzipien der brevis-Fraktion entstehen und auszuführen sind. In diesem Fall stellen sie nicht den Ausgangspunkt der weiterführenden Entwicklung dar, sondern sie stehen schon mitten in ihr selbst.
Die weiterführende Entwicklung schließt indessen unmittelbar an das Stadium Francos an. Sie ist bestimmt durch eine Fraktion der brevis über die bisherigen semibreves hinaus. „Gebrochen" wird das in drei aequales (minores) oder zwei inaequales (maior und minor) geteilte, später „perfekt" genannte, oder ein auf zwei minores oder eine maior verkürztes, später „imperfekt" genanntes tempus. Die Fraktion des tempus wird grundsätzlich von vorne her durchgeführt bis zur Erschöpfung einer Teilungsstufe und sodann auf der nächsten Teilungsstufe, wieder vorne beginnend, fortgesetzt; dieses für Frankreich wie Italien gültige Prinzip wird von Marchetus ausgesprochen:

Pomerium (zw. 1321 u. 1326): de natura totius est dividi in proprias partes; et si illas partes debemus adhuc dividere, a prima debemus reincipere, secundario vero e secunda, et tertio e tertia (CSM 6, 107f.).

So teilt sich das tempus perfectum je nach der Zahl der semibreves folgendermaßen: ◆◆· ($\frac{1}{3}$ $\frac{2}{3}$) ◆◆◆· ($\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$) ◆◆◆◆· ($\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{3}$) ◆◆◆◆◆· ($\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{3}$) ◆◆◆◆◆◆· ($\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{6}$); diese semibreves heißen gemäß der von Vitry überlieferten französischen Nomenklatur (CSM 8, 23f.; vgl. III. (2)) minor ($\frac{1}{3}$), maior ($\frac{2}{3}$) und minima ($\frac{1}{6}$). Die Lesungen werden modifiziert, wenn eine semibrevis mit einer abwärts gerichteten cauda versehen ist (♦̩). Diese kennzeichnet ursprünglich eine vor der minor stehende semibrevis maior (♦̩◆· maior minor), dann auch tempus-Teile, die von der semibrevis maior abgeleitet sind (semimaiores); sie dient allerdings sogleich auch zur Kennzeichnung einer nicht normal stehenden minor. Aus den Lesungen mit einer abwärts kaudierten semibrevis bei Anon. III CS III (CSM 8, 89–92 und 87), der sie für das maius tempus (vgl. III. (2)) gibt, und auch bei Marchetus (CSM 6, 105–120), soweit sie den ursprünglichen entsprechen, und aus der Zweiwertigkeit der semimaior bei Vitry (CSM 8, 23) ergibt sich, daß offenbar auch das in zwei inaequales (maior und minor) geteilte tempus perfectum nach dem genannten Fraktionsprinzip gebrochen wird: ♦̩◆· (4 2) ♦̩◆◆· (3 1 2) ♦̩◆◆◆· (3 1 1 1) ◆◆· (2 4) ◆◆♦̩· (1 1 4) ◆◆♦̩◆· (1 1 3 1)

(2) Während sich in Italien drei Stufen der brevis-Teilung herausbilden (vgl. V. (1)), wird die brevis-Fraktion in Frankreich zunächst nicht über die minimae hinaus fortgesetzt; letztere verfestigen sich vielmehr zu elementaren Werteinheiten. Es entwickelt sich darüberhinaus die Neigung, die semibreves minimae „trochäisch" zu inegalisieren (minor-minima statt minima-minima) und in ihnen die Brechung der brevis, wiederum gemäß dem Fraktionsprinzip, fortzusetzen (3 minimae für minor – minima); hierdurch entsteht das maius tempus perfectum bzw. imperfectum zu 9 bzw. 6 minimae, während die bisherigen tempora perfectum und imperfectum (medium tempus perfectum und minimum tempus imperfectum bei Vitry, CSM 8, 29–31) 6 bzw. 4 minimae enthalten. Vitry lehrt sogar ausdrücklich, daß die semibreves des medium tempus perfectum gemäß dem maius tempus perfectum, also inegalisiert, ausgeführt werden können, es sei denn, sie wären signiert (die minimae kaudiert):

Ars nova (zw. 1316 u. 1324/25): unde quando nos videmus, quod plures quam sex non ponuntur pro tempore, sub tempore medio perfecto eas pronuntiare debemus. Possumus tamen eas secundum maius tempus pronuntiare, licet plures quam sex non ponantur, et hoc quando non signantur. Nam si signentur, proferri debent secundum quod sunt signatae (CSM 8, 30).

Ebenso sind Motetten im tempus imperfectum minimum aus *Fauv* in späteren Hss. im tempus imperfectum maius notiert. Es ist vielleicht mit der „trochäischen" Inegalisierung in Zusammenhang zu bringen, daß drei semibreves im maius tempus imperfectum nicht, wie es der Fraktionsordnung entspräche, ◆◆◆· (2 1 3), sondern ◆◆◆· (3 2 1) ausgeführt werden. Auch die Lesungen der abwärts kaudierten semibrevis werden der Inegalisierung angepaßt: ♦̩◆· (6 3) ♦̩◆◆· (5 1 3) ♦̩◆◆◆ (5 1 2 1) ♦̩◆◆◆◆ (4 1 1 2 1; (3 2 1 2 1)) ♦̩◆◆◆◆◆· (4 1 1 1 1 1; (3 2 1 1 1 1)) ◆◆· (3 6) ◆◆♦̩ (2 1 6) ◆◆♦̩◆· (2 1 5 1) ◆◆◆♦̩◆· (1 1 1 5 1) ◆◆◆♦̩◆◆· (1 1 1 4 1 1; (1 1 1 3 2 1)) (die eingeklammerten Lesungen nach Anon. III CS III, der die semimaior im Werte von 4 minimae ignoriert (CSM 8, 89–91)).

Die geschilderte Entwicklung läßt sich auch an Vitrys semibreves-Nomenklatur (CSM 8, 23f.) ablesen. Diese leitet sich von den alten semibrevis-Namen semibrevis maior und minor her: Semibrevis maior und minor werden durch die Brechung der brevis über diese hinaus in semimaior und minimae unterteilt. Die minima verfestigt sich zur elementaren Werteinheit, und von ihr ausgehend beginnt eine Umdeutung der bisherigen tempus-Teil-Namen in solche, die die semibreves in ihren nach minimae messenden Werten bezeichnen. Der Name minor ist schon fest mit der semibrevis im Werte von 2 minimae verbunden, als die Inegalisierung der semibreves auf der 2. Stufe der brevis-Teilung (minimae) aufkommt und eine semibrevis von 3 minimae dem tempus-Teil minor entspräche; die Namen maior und semimaior dagegen

bleiben weiterhin geeignet, tempus-Teile zu bezeichnen. Nach der Fixierung der minima als Wert kommt der Name semiminima auf; der Vorschlag, die minima semiminor und die semiminima minima zu nennen, setzt sich nicht durch, da erstens der Name minima schon zu fest mit dem Wert, den er bezeichnet, verbunden ist, zweitens die semiminima jede praktische Bedeutung verliert (sie erlangt sie erst im späteren 14. Jh. wieder). Das durch die Inegalisierung der semibreves auf der zweiten Stufe der brevis-Teilung entstehende tempus maius gelangt binnen kurzem zur Vorherrschaft. Diese fördert auch die weitere Verwandlung der tempus-Teil-Nomenklatur in eine Nomenklatur, in der die semibrevis in ihren nach minimae messenden Werten bezeichnet sind; soweit die Namen noch tempus-Teile benennen, werden sie nun fest mit den Werten in der prolatio secundum maius tempus verbunden:

Philippe de Vitry, *Ars nova*: Sciendum quod secundum diversos istarum semibrevium valores [sc. der im maius tempus] diversa sortiuntur nomina (CSM 8, 23).

Maior heißt nun die zu sechs, semimaior die zu fünf oder vier minimae. Die durch die Inegalisierung der semibreves auf der zweiten Stufe der brevis-Teilung entstandene semibrevis im Werte von drei minimae gilt seit der Vorherrschaft des maius tempus als die „eigentliche" semibrevis und wird in Analogie zur brevis recta als „recta et vera semibrevis" bezeichnet:

Illa vero que tres valet minimas, recta et vera semibrevis vocatur, licet omnia corpora obliqua largo modo loquendo, id est de semibrevibus, semibreves vocantur (CSM 8, 23f.).

Vitry stellt ihr in der ars nova eine semibrevis altera zur Seite, wie auch der minima eine altera minima.

IV. (1) Die Inegalisierung der semibreves der zweiten Teilungsstufe, die denen der ersten zur Verselbständigung gegenüber der brevis-Einheit verhilft und mit ihrer Dreiteiligkeit ihre für die ars nova grundlegende Entsprechung zur longa schafft, und die neu aufkommende minima-Kaudierung als wichtigster Faktor einer unmittelbar werteveranschaulichenden semibreves-Notation, die die Besinnung auf die Fraktionsgesetzlichkeit erspart, enthalten die entscheidenden Momente für die ars nova. Diese ist durch Philippe de Vitrys Idee gegeben, die Regeln Francos für die ordinatio von longae und breves (ars vetus) auch auf die kleineren Werte anzuwenden (ars nova). In der dem Original seines Traktates wohl am nächsten stehenden fragmentarischen *Ars nova* (CSM 8, 23–31) haben sich zwar nur Spuren von dieser ars erhalten, so in der Regel für die Alteration der minima:

...quando duae minimae inter duas semibreves vel breves ponuntur in medietate, secunda minima duas valet minimas et altera minima vocabitur, tamen in gradu ternario (CSM 8, 24);

doch wird ihm die ars nova von Zeitgenossen zugeschrieben:

Anon. III CS III: De nova arte, quam Philippus de Vitriaco nuper invenit, dicam hoc modo... Sciendum est, quod sicut in veteri arte est, ita in nova. Sed in veteri arte longa ante longam valet tria tempora, et sic brevis ante brevem valet tres semibreves; et hoc de modo perfecto intelligendum est. Ita sicut se habet brevis ad longam, ita semibrevis ad brevem et minima ad semibrevem... (CSM 8, 85).

Die ars nova, durch die die Werte weitgehend ihre aus der Geltung allein von longa und brevis als Mensureinheiten resultierende Eigencharakteristik (vgl. II.) verlieren, impliziert folgendes für die semibrevis: Indem die brevis zu einem der longa analogen Wert wird, wird zwangsläufig die semibrevis zu einem DER BREVIS ANALOGEN WERT; damit ist aber die semibrevis genauso wenig mehr eine imperfecta brevis wie die brevis eine imperfecta longa; ebenso hört die minima auf, eine semibrevis zu sein. Die semibrevis wird aber auch DER LONGA ANALOG und dementsprechend die minima der brevis, so daß auch die semibrevis perfekt oder imperfekt sein kann. In der ars nova wird Vitrys semibrevis recta zur perfekten semibrevis, die minor zu einer von einer minima imperfizierten semibrevis (◆𝆺𝅥), die maior zu einer semibrevis altera (■◆◆■) oder zu einer imperfekten brevis (■◆·◆■), die semimaior zu denselben, imperfiziert durch eine oder zwei minimae (■◆◆𝆺𝅥·■, ■𝆺𝅥◆·◆■𝆺𝅥, ◆· 𝆺𝅥■𝆺𝅥), und die minima kann alteriert werden (◆𝆺𝅥𝆺𝅥◆). Die Wiedergabe von maior und semimaior durch imperfizierte breves betreffend stellt ein Vertreter der neuen Lehre, wie Jacobus Leod. berichtet, ausdrücklich fest, daß eine Note die Gestalt einer brevis nicht verliere, solange sie mehr als ein Drittel des tempus perfectum enthalte:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): ...irrationabiliter dicunt aliqui moderni et ⟨de facto⟩ observant, quod in notula aliqua forma brevis mutari non debet, dum tamen amplius teneat tertia parte temporis perfecti, et ideo, cum semibrevis major, quam ponunt antiqui, plus valeat tertia parte brevis perfecte, dant illi formam brevis, sicque mutant semibrevem in brevem (CS II, 415a).

*

Exkurs: Indem die brevis der longa analog wird, verengt sich der Begriff imperfecta brevis (vgl. II.) auf den der longa imperfecta analogen Wert (imperfekte, d.h. von einer semibrevis oder ihrem Wert imperfizierte brevis). Manche Autoren des frühen 14. Jh. verwenden daher den im Sinne von imperfecta brevis verstandenen Namen semibrevis nicht mehr für die semibrevis, sondern für die brevis imperfecta, wie sie überhaupt dem imperfekten Wert eines jeden gradus den mit dem Präfix semi- versehenen Namen des perfekten Wertes geben. Johannes de Muris (*Notitia artis musicae*, 1321) zitiert folgendes Namensystem (ed. Michels 95):

𝆷	longa	– semilonga
■	brevis	– semibrevis
◆	minor	– semiminor
𝆺𝅥	minima	

Bei Philipotus, den der wohl bald nach Erscheinen der *Notitia* schreibende Petrus de Sancto Dionysio zitiert und der seiner Nomenklatur die Komparationsstufen von longa und brevis (longus, longior, longissimus; brevis, brevior, brevissimus) zugrundelegt, gibt es außer der semibrevis noch eine semibrevior; sie entspricht der semibrevis minor bei Vitry (ed. Michels 203):

𝆶	longissima	– semilongissima
𝆶	longior	– semilongior
𝆷	longa	– semilonga
■	brevis	– semibrevis
◆	brevior	– semibrevior
𝆺𝅥	brevissima	(vel minima)

*

(2) Trotz der ars nova bleibt der semibrevis-Begriff in mancher Hinsicht zunächst noch der alte. Vitry geht in seiner *Ars nova* noch nicht so weit, die (perfekte oder imperfekte) Mensur der semibrevis als unabhängig von und frei kombinierbar mit der des tempus darzustellen, wie er dies für modus und tempus tut; sondern die semibreves werden je nach der Größe des perfekten oder imperfekten tempus gemessen (prolatio semibrevium secundum tempus perfectum maius, medium oder minimum oder imperfectum maius oder minus), mögen auch tempus wie semibreves schon nach minimae messen. Die semibrevis gilt also weiterhin als Teil des tempus, das selbst das Ganze ist. Johannes de Muris stellt einander integra und fractiones gegenüber:

Canones tabulae tabularum (1321), Explicit: ...Eodemque anno [sc. 1321] Notitia artis musicae proferende ⟨et⟩ figurande tam mensurabilis quam plane ad omnem modum possibilem discantandi non solum per integra sed usque ad minutissimas fractiones... (zit. Michels, *Die Musiktraktate des Johannes de Muris*, Diss. Freiburg 1967, 3f., Fußn. 6);

integra und fractiones sind die Noten, die ganze tempora bzw. nur Teile eines tempus messen:

Compendium (um 1322): Recta brevis quae est? Quae sub uno tempore continuo integre prolata est. Cur dicis integre? Propter partes temporis, quae unum tempus integrum non dicuntur (ed. Michels 159).

Das Präfix semi- im Namen semibrevis wird dementsprechend noch im Sinne von „Teil eines *Ganzen*" verstanden, das Verständnis von semis als „halb" zurückgewiesen:

Unde dicitur semibrevis? A semis, quo pars integri denominatur. Quare dicitur semibrevis? A maiori vel minori parte brevis, non autem ab aequali (ibid. 163).

Um den alten semibrevis-Begriff handelt es sich auch, wenn Muris aus der Kontinuum-Natur des tempus folgert, die brevis könne in beliebig viele gleiche semibreves geteilt werden:

Notitia artis musicae (1321): fiet igitur cantus ex 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 semibrevibus aequalibus eiusdem figurae; non est autem multum bene possibile voci ulterius pertransire (ed. Michels 134).

*

Exkurs: Unbeschadet der neuen Notierungsweise wird auch zuweilen noch in den alten semibreves-Werten gedacht, so wenn Anon. II CS III formuliert, die Alteration der zweiten von zwei semibreves sei verhindert, wenn die erste in Gestalt einer brevis auftrete:

Ista regula [nämlich daß von zwei semibreves an der Stelle einer recta brevis die zweite doppelt so lang sei wie die erste] impeditur..., quia aliquando prima illarum semibrevium formatur ad modum unius brevis, et alia remanet semibrevis... (CS III, 368a).

Anon. II erwähnt auch noch die von der ars nova überholte Möglichkeit, daß die erste von beiden semibreves mit einer abwärts gerichteten cauda versehen ist:

Aliquando illarum prima semibrevium plicatur inferius et tunc duplicatur valor suus, et alia est semibrevis.... (ibid.).

*

Der alte semibrevis-Begriff und die ars nova sind aber, streng genommen, nicht miteinander zu vereinbaren; eines von beiden muß aufgegeben werden. Jacobus Leod. hält am alten semibrevis-Begriff fest und weist die ars nova als eine falsche Theorie zurück. Da die semibrevis nichts Ganzes, sondern nur ein Teil sei, könne sie auch nicht allein stehen (also nicht imperfizieren):

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): Ponunt moderni semibreves solitarias, id est unam semibrevem sine alia semibrevi sibi juncta vel aliis. Hoc autem irrationabile videtur, quia parti repugnat per se poni ad complendum suum totum. Totum enim, cum majus sit sua parte, plures necessario requirit partes, que suum constituunt totum. Sola igitur pars impossibile est, ut suum reddat totum. Semibrevis autem... rationem habet partis, non totius, *respectu temporis recti vel perfecti. Sicque* nulla ipsarum per se illud totum suum reddere valet, sed requirit aliam vel alias sibi junctas ad totum reddendum suum (CS II, 421a).

Die brevis imperfecta der moderni sei in Wirklichkeit eine semibrevis:

Distinguunt moderni brevem in rectam et imperfectam; primam ponunt antiqui, non secundam. Quod si divisio debet esse per opposita et una illarum est recta brevis, alia non est recta brevis et bene non recta brevis, quia – quantum ad suam primariam impositionem, quam habuit ab antiquis – ipsa non brevis est nec dici debet, sed semibrev⟨i⟩s (CS II, 415a).

Darüber hinaus behauptet Jacobus, die semibrevis sei nicht selbst teilbar:

Videtur..., quod semibrevi repugnet divisio totius integralis (CS II, 398b).

Man könne wohl beliebig viele semibreves für eine brevis setzen, aber keine von ihnen sei auf eine Teilung von semibreves zurückzuführen, sondern alle seien unmittelbare Teile der brevis:

...nec amplior trium semibrevium positio pro brevi perfecta reducenda est in semibrevium divisionem, sed brevium immediatam vel longarum mediatam. Cum enim una semibrevis ab alia specie vel numero distinguatur, non est una pars vel totum alterius (CS II, 400a).

Auch zwei minores semibreves (je ⅓ tempus) an der Stelle einer maior (⅔ tempus) seien nicht deren Teile, sondern solche der brevis, weil sich minor und maior semibreves nicht wie Teil und Ganzes, sondern wie zwei gleichgeordnete Arten zueinander verhalten:

...illa divisio vel potius acceptio duarum semibrevium minorum pro majori semibrevi non est reducenda in divisionem illius semibrevis majoris, sed ipsius brevis, quia non respicit minor semibrevis majorem semibrevem secundum antiquos ut pars totum, sed se respiciunt ut duo species ad invicem condistincte (CS II, 399a).

Auf die von dieser Erklärung her naheliegende Frage, ob nicht genausogut beispielsweise zwei Sechstelbreves als unmittelbare brevis-Teile an die Stelle einer minor treten können wie zwei minores an die Stelle einer major, kommt Jacobus leider nicht zu sprechen; zu ausschließlich geht es im Streit darum, ob die minimae der moderni Bestand haben; und daß die genannte Frage nicht gestellt wird, zeigt, daß Jacobus die Fraktionsrhythmik nur noch in dem sie verhüllenden theoretischen Gewand der ars nova kennengelernt hat und sie für deren Eigentümlichkeit hält. Jacobus bestreitet mit Recht, daß die semibrevis, wie er sie begreift, in andersartige Werte (wie die minimae der ars nova) geteilt werden könne; aber daß die brevis in der semibrevis auch nicht in gleichartige Werte (semibreves) weitgebrochen werden könne, zeigt er nicht. Die ohne solche Differenzierung behauptete Unteilbarkeit der semibrevis begründet wohl auch seine Meinung, die vier bis neun semibreves eines Petrus de Cruce seien jeweils aequales gewesen. Er entwickelt diese Ansicht als

Gegenbild zur brevis-Teilung der moderni. Wenn die moderni die neun bzw. sechs semibreves, die sie für das perfekte bzw. imperfekte tempus setzen, in drei bzw. zwei ternäre Gruppen gliederten und so ihre minimae heraussonderten, schienen jene neun nicht für ein perfektes tempus zu stehen, sondern für drei, so daß wie bei den Alten nur je drei semibreves auf ein tempus kämen. Wenn jene hingegen sechs oder neun semibreves für ein perfektes tempus setzten, hätten sie sie so gleichmäßig ausgeführt, daß sie sie nicht in Dreier-, Zweier- oder Vierergruppen sonderten; und jene vier, fünf, sieben oder acht semibreves, die die antiqui zuweilen für ein perfektes tempus setzten, wären auch von den moderni auf keine semibrevis-Teilung zurückzuführen, sondern müßten als unmittelbare Teile der brevis anerkannt werden:

...cum moderni novem quas ponunt pro perfecto tempore vel sex pro imperfecto pronuntient ternarias et sic discern⟨a⟩nt eas quas vocant minimas, non videntur ille novem esse pro uno perfecto tempore, sed pro tribus, ut tribus et tribus unum tempus respondeat perfectum, sicut fuit apud antiquos. Et illi quidem cum sex vel novem pro perfecto ponebant tempore, sic equaliter ipsas pronuntiabant, ut ipsas non ternarias, binarias vel quaternarias discernerent. Et cum antiqui pro perfecto tempore nunc quatuor, nunc quinque, septem vel octo ponerent, posset queri a modernis, in quarum semibrevium divisionem illas reducerent; et cum hoc non inveniant, oportet ut immediate in divisionem reducerent brevis (CS II, 402a/b).

Die entgegengesetzte Konsequenz aus der Unvereinbarkeit von altem semibrevis-Begriff und ars nova ist die Ablösung des ersteren. Dies geschieht, indem aus der prolatio semibrevium secundum maius oder minus tempus perfectum oder imperfectum eine den propriae mensurae von longa und brevis (modus und tempus) analoge selbständige (vom tempus unabhängige) mensura der semibrevis (prolatio maior oder minor) gemacht wird. Den frühesten datierten Beleg für die Begriffe prolatio maior und minor, die auf Vitry zurückgehen sollen, bietet Petrus dictus Palma Ociosa (*Compendium de discantu mensurabili*, 1336, ed. J. Wolf, SIMG XV, 1913/14, 517). Mit diesem letzten Schritt in der Nivellierung des Eigencharakters der semibrevis, der in ihrer Abhängigkeit von der brevis bestand, wird der Name semibrevis zur bloßen Marke für den Wert zwischen brevis und minima. Die ganzen semibreves-Nomenklaturen, die ausschließlich auf die Werte im maius tempus bezogen waren, wie überhaupt die Eigennamen für die ternären, binären oder unären Werte in dem zunächst nur für perfekte Mensuren entwickelten gradus-System werden überflüssig und sterben ab.

V. (1) Wie die frz., so geht auch die ital. Entwicklung von dem oben (III. (1)) erörterten Prinzip der brevis-Fraktion aus. Während aber in Frankreich die Fraktion offenbar nicht wesentlich über die minimae hinaus getrieben wird, ist dies in Italien durchaus der Fall; und wie die semibreves der ersten Teilungsstufe (◆◆·◆◆·◆◆◆·) die Basisrhythmen für die der zweiten (◆◆◆·◆◆◆◆·◆◆◆·◆◆◆◆·◆◆◆◆·◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆·) bilden, so wird die brevis auch in diesen weitergebrochen, indem sich von minima und minor eine halbe minima (◆) abspaltet (z.B. ◆◆◆·◆◆◆◆·◆◆◆◆◆· oder ◆◆◆◆·◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆◆◆· oder ◆◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆◆◆· usf.). Daneben können auch Fraktionen von „imaginären" Basisrhythmen gebildet werden (z.B. ◆◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆◆·◆◆◆◆◆◆◆◆·).

Die abwärts kaudierte semibrevis (◆) degeneriert aber zur Note einer semibrevis der ersten Teilungsstufe überhaupt und repräsentiert nicht mehr unbedingt eine maior oder semimaior (z.B. ◆◆◆◆·); semibreves, von denen eine abwärts kaudiert ist, werden – im Widerspruch zur Fraktionsordnung, aus der ihre Werte resultieren – umgestellt, ohne daß sich ihre Werte ändern (z.B. ◆◆◆·◆◆◆·◆◆◆· [3 1 2 1 3 2 1 2 3]; vgl. Marchetus, CSM 6, 115); ebenso bietet die aufwärts kaudierte semibrevis (◆) die Handhabe, Rhythmen zu bilden, die nicht mehr von der Fraktionsgesetzlichkeit her erklärt sind.

(2) Marchetus von Padua nimmt die Fraktionsgesetzlichkeit – er faßt sie als via naturae auf – nur noch in Folgen von unkaudierten semibreves wahr; kaudierte semibreves stehen „praeter ordinem naturae" und sind artificiales. In den kaudierten ist also die Grenze zwischen Rhythmen, die der Fraktionsgesetzlichkeit entsprechen, und solchen, die es nicht tun, aufgehoben. Marchetus begreift und benennt auch die semibrevis-Werte nicht von der Fraktionsordnung, sondern von einem Gerüst von divisiones her, das er dem Fraktionsprozeß unterlegt. Er teilt das tempus perfectum in einer ersten divisio in drei gleiche semibreves (divisio ternaria), in einer zweiten in sechs (senaria [perfecta]) oder aber in neun (novenaria), in einer dritten (die sich an die senaria perfecta anschließt) in zwölf (duodenaria); das (auf 2/3 des tempus perfectum verkürzte) tempus imperfectum zerfällt ganz entsprechend in zwei gleiche semibreves, weiter in vier ([quaternaria]) bzw. sechs ([senaria imperfecta]) und schließlich in acht ([octonaria]). Die Zugrundelegung von divisiones widerspricht der Fraktionsordnung insofern, als in ihnen auch bei ternärer Teilung die aequales jeweils vorgegeben und die inaequales von den aequales her benannt sind: so erscheint die Fraktion des tempus perfectum in zwei inaequales nicht als derjenigen in drei aequales vorgeordnet, sondern umgekehrt als von der letzteren abgeleitet; ebenso werden in der novenaria und senaria imperfecta die inaequales der zweiten Teilungsstufe auf die aequales zurückgeführt. Marchetus bedient sich hierbei erneut der Kategorien via naturae und per artem: Die semibreves der ersten divisio (minores in frz. Nomenklatur) heißen maiores via naturae, weil sie den größten natürlicherweise möglichen, nämlich aus der ersten divisio hervorgehenden Teil des tempus enthalten:

Pomerium (zw. 1321 u. 1326): illa nota debet dici maior via naturae quae naturaliter plus de tempore continet, quam possit unquam naturaliter continere (CSM 6, 143);

die alte maior hingegen (gleich ob als hintere von zwei semibreves im tempus perfectum ◆◆· oder als abwärts kaudierte vordere ◆◆·) ist eine maior per artem, weil sie größer ist als eine maior via naturae:

Maior... semibrevis via artis debet dici illa, quae continet duas de tribus partibus temporis, nam numquam posset duas de tribus partibus continere, nisi hoc esset via artis: et hoc facit dupliciter ars, quia aut ratione situs sive loci, situando aliquam notam, ⟨quae⟩ habet de natura ⟨unam⟩ de tribus partibus, ...in fine alterius, ...[aut] caudando praecedentem ipsam in deorsum via artis (CSM 6, 144).

Aus demselben Grund ist auch die alte semimaior eine maior via artis. Die semibrevis der zweiten divisio (frz. minima) heißt minor naturalis, die von einer aufwärts kaudierten semibrevis (◆) begleitete semibrevis der zweiten divisio aber minor per artem, weil sie einen größeren Teil des tempus enthält als die minor naturalis ($^{3}/_{12}$ statt $^{1}/_{6}$ in der duodenaria bzw. $^{3}/_{8}$ statt $^{1}/_{4}$ in der octonaria und $^{2}/_{9}$ statt $^{1}/_{9}$ in der novenaria bzw. $^{2}/_{6}$ statt $^{1}/_{6}$ in der senaria imperfecta). Die unveränderlichen semibreves der dritten divisio (frz. semiminimae) heißen minimae.

Guido behält die semibreves-Nomenklatur des Marchetus bei. Die zwiespältigen, einerseits auf die Werteordnung, andererseits auf den Wertevorrat bezogenen Begriffe naturalis und artificialis verwendet er klarer und konsequenter: Die unkaudierten semibreves werden beständig naturales genannt, die kaudierten artificiales. Der Wert maior per artem entsteht entweder per naturam in einer semibrevis naturalis oder per artem in einer semibrevis artificialis:

Ars musice mensurate sec. Guidonem (nach dem *Pomerium* des Marchetus): Maior per artem duas partes temporis continet ad plus, ut hic per naturam ◆◆· et hic per artem ◆◆· (AMIS I/1, 35).

Wie schon Marchetus bei der Behandlung der senaria imperfecta, gebraucht Guido für die semibreves der nonaria divisio die frz. Nomenklatur.

(3) Petrus de Amalfia wendet die Kategorien per naturam und per artem weder auf die Werteordnung noch auf den Wertevorrat mehr an. Er spricht einfach von den kaudierten und unkaudierten semibreves:

Dicto de valore semibrevium caudatarum, dicendum est de valore earumdem, cum non caudantur (AMIS I/1, 45).

Semibrevis maior, minor und minima heißen bei ihm einerseits die figurae ◆, ◆, ◆:

...secundum Marchectum tribus modis quelibet semibrevium figuratur: aut enim figuratur sine cauda sive tractu et tunc vocatur minor, aut cum cauda sive tractu et tunc distingue, aut cum cauda ex parte inferiori et tunc vocatur maior, aut cum cauda ex parte superiori et tunc minima nuncupatur (AMIS I/1, 44),

andererseits die semibrevis-Werte, wobei nicht mehr namentlich zwischen solchen per naturam und solchen per artem unterschieden wird:

si reperiantur due semibreves secundum figuras minores, secundum valorem erunt maiores et inequales usw. (ibid. 45).

Vor allem aber begreift er die semibrevis-Werte nicht mehr als relative tempus-Teile, sondern semibrevis-Werte wie tempus messen nach minimae. Wie in Frankreich unmittelbar vor der ars nova ist die minima zur Maßeinheit geworden, und die divisiones des einen festen tempus haben sich in ihr Gegenteil, in mensurae verschieden großer tempora verkehrt. Petrus de Amalfia bedient sich der Namen der Noten longa perfecta, longa imperfecta und brevis, um die Dauern der tempora duodenarium, octonarium und quaternarium zu benennen, d.h. die brevis der tempora duodenarium und octonarium entspricht einer perfekten bzw. imperfekten longa und die semibrevis maior einer brevis, und zugrundegelegt sind die Dauern der Werte im tempus quaternarium:

Si [mora temporis fuerit] perfecta et sic habemus tempus perfectum, quod constat ex duodecim minimis semibrevibus, quod alio nomine nuncupatur duodenarium. Si vero fuerit mora imperfecta, habemus tempus imperfectum, quod ex octo semibrevibus minimis construitur et alio nomine nuncupatur octonarium. Si vero mora fuerit brevis et sic habemus tempus breve, quod ex quatuor minimis perficitur, et aliter nuncupatur quaternarium nec non imperfectissimum (ibid. 43).

In Angleichung an die frz. Mensuren, denen die tempora quaternarium, senarium perfectum, senarium imperfectum und nonarium, aber nicht die tempora duodenarium und octonarium entsprechen, werden die letzteren beiden durch drei bzw. zwei tempora quaternaria ersetzt (Longa-Notation), wobei an die Stelle der semibrevis maior eine brevis und an die der brevis eine longa treten:

Anon., *De modo accipiendo* (2. Hälfte 14.Jh. oder später): Modus autem duodenarius sive octonarius... in cantu reducuntur ad modum quaternarium, dicitur de prolacione minori inperfecta, hoc modo quia maior, qui ponitur in modo duodenario... et per talem reductionem perficitur longa, et eodem modo videmus de octonario (AMIS I/1, 59).

Die ital. Entwicklung hat hiermit den Anschluß an die frz. gewonnen.

VI. Wie schon das punctum inclinatum (◆) in einer Abart der Choralnotation, welche Melodien mit Hilfe strophischer Neumen mensuriert (vgl. J.Wolf, *Hdb. d. Notationskunde* I, 153f., 167ff.), ist die Note ◆ in Orgeltabulaturen seit dem 15.Jh. die Note der Werteinheit, von welcher sich durch progressive Halbierung (Triolierung ist seltene Ausnahme) Halbe-, Viertel- und Achtelwerte abspalten und von welcher je zwei, drei, vier oder sechs eine Mensur bilden (mensura duarum, trium, quattuor oder sex notarum). Sie heißt nota schlechthin, in der Münchener Orgelspiellehre (15.Jh.; ed. Göllner, *Formen früher Mehrstimmigkeit in dtsch. Hss. d. späten Mittelalters,* Tutzing 1961) und (vgl. C.Paesler, *Fundamentbuch von H.v.Constanz,* VfMw V, 1889, 28) bei H.Kotter (1513) auch longa, bei Kleber (1524) und Buchner (vor 1538) auch brevis, da sie der brevis der notae musicae entspreche; der Name semibrevis ist nicht belegt. Dagegen ist die Übertragung des Begriffs nota im obigen Sinn („GANZE NOTE") auf die semibrevis der Mensuralnotation im späten 15.Jh. bezeugt. So heißt es in der *Tütschen Musica* (1491) des Berner Kantors G.B.Frank, daß acht fuse oder sechzehn semifuse auf eine ganze Note gehen:

...muoß man deren zerspreiten und usgsprengten noten [= fuse] vil zuosammen tuon, wil man ein ganze noten darus machen, ursach, wonn deren acht erst ein ganze noten, als die do Semibrevis heyßet, geltent (ed. Geering 21, 12–16);
Die not [sc. semifusa] ist so ganz schnell, daß sie von der selbigen schnelle wegen koum gesungen oder gpfyffen mag werden, und schaffet das, wonn deren sechtzehen erst eine gantze noten, das ist ein Semibrevem, giltent (ibid. 22, 14–23, 1).

Das tempus (zyt) wird erklärt als die Mensur, in der drei bzw. zwei „Noten" auf einen Schlag der Mensur gebracht werden:

...daß man nüt anders by dem zyt sol verstan, denn ein geordneten maße der mensur, uf weliche man dry oder zwuo noten einsmals oder uf einem einigen schlag mag bringen nach der mensur uszerechnen (ibid. 42, 3–8).

Da Frank von einem auf die brevis bezogenen Schlag der Mensur (tactus) ausgeht, versteht er den Namen ganze

Note offenbar nicht im Sinne von „Ganzer Tact-“ oder „einschlägige Note“. Letzterer Begriff setzt vielmehr die Geschichte des → Tactus (IV.) seit dem 16. Jh. voraus, von welcher die für die semibrevis entscheidenden Stadien hervorgehoben seien. Die semibrevis ist bei einigen Theoretikern um 1500 (Schanppecher, 1501; Cochlaeus, *Introductorium musicae*, zw. 1504 u. 1506) die tactus-Note schlechthin (außer in Proportionen und bei Augmentation), auch und gerade in dem vorherrschend gewordenen tempus diminutum ₵, während andere Theoretiker (Ornitoparch, 1517; S. Heyden, 1537/40) den tactus als festes Zeitmaß (vom Werte C ◇) auffassen, zu welchem alle Mensuren ins Verhältnis gesetzt werden (z. B. C ◇ = ₵ □). Im ital. note nere-Madrigal seit um 1540 wird das tempus non diminutum C ◇ erneuert und als misura di breve dem tempus diminutum ₵ ◇ (misura commune) gegenübergestellt. Die Relation zwischen C ◇ und ₵ ◇ gilt hierbei nicht als proportional; M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619) spricht vielmehr von tactus tardior und celerior. Die semibrevis wird seit dem 17. Jh. „ganze Note“ genannt, weil sie einen ganzen tactus ausmacht:

J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (1708): Die Vierdte [sc. figürliche Note] wird Semibrevis die halb Kurtze, auch von der runden Form Rotunda die Runde; item weil sie 1 gantzen Schlag ausmachet, Integra oder die gantze genennet (ed. Benary 19).

Daß Walther hier nicht einschränkend vom gantzen Tact in C spricht, läßt erkennen, daß er die Tripeltacte immer noch nur als Proportionen auffaßt, obwohl sich der Zeitwert der Noten in diesen im Laufe des 17. Jh. an den der Noten in C angeglichen hat: z. B. stellt die Viertelnote in 3/4 den gleichen Zeitwert dar wie in C. Diese Angleichung ermöglicht die Umdeutung der Proportionen in Brüche, welche die Auffassung der semibrevis als Zeitwerteinheit, als ganzer Note im heutigen Sinn, impliziert:

KochL (1802), Art. *Takt*: Weil es der Takt mit der längern oder kürzern Zeitdauer der Töne zu thun hat, Länge und Kürze überhaupt aber bloß relative Begriffe sind, so muß man, um längere oder kürzere Töne des Taktes durch Noten bezeichnen zu können, erst einen Maaßstab haben, nach welchem man das Verhältniß der Dauer der Noten unter sich selbst bestimmt. Zu diesem Maaßstabe hat man den sogenannten ganzen Schlag oder das Zeichen [Notenzeichen] angenommen; diesen ganzen Schlag theilet man in zwey, vier, acht, sechzehn und zweyunddreyßig Theile u. s. w... Aus diesen Theilen werden nun die verschiedenen Arten und Gattungen des Taktes zusammengesetzt.

Lit.: C. Dahlhaus, Zur Entstehung d. modernen Taktsystems im 17. Jh., AfMw XVIII, 1961; R. Bockholdt, Semibrevis minima u. Prolatio temporis, Mf XVI, 1963; F. A. Gallo, La teoria della notazione in Italia dalla fine del XIII all'inizio del XV secolo, Bologna 1966; Chr. Wolff, Arten der Mensuralnotation im 15. Jh. u. d. Anfänge d. Orgeltabulatur, Referat auf d. Kongreß Bonn 1970 (mschr.).

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1971

Semiminima

lat., Bezeichnungsfragment von semibrevis semiminima, aus semi-, halb-, und → minima, also die halbe oder nicht ganze minima; semibrevis semiminima, die → semibrevis im Werte einer halben oder nicht ganzen semibrevis minima; ital. semiminima, frz. semiminime, engl. semiminim.

I. Semiminima bezeichnet (1) im unmittelbaren Vorstadium der frz. Ars nova (ca. 1300–1320) die SEMIBREVIS IM WERT EINER HALBEN MINIMA, (2) im ital. Trecento allgemein JEDE SEMIBREVIS ODER JEDEN WERT JENSEITS DER MINIMA, insbesondere die $^1/_2$, $^2/_3$ und $^3/_4$ MINIMA, im engeren Sinn zuweilen auch nur die $^3/_4$ MINIMA oder (so bei den Theoretikern der Ars subtilior, letztes Drittel 14.Jh.) nur die $^1/_2$ MINIMA, in dem System des Georgius Anselmus (1434) die NOTEN IM WERTE VON $^1/_8$ UND $^1/_9$ TEMPUS, (3) seit dem mittleren 15.Jh. die HALBE MINIMA, gelegentlich auch im weiteren Sinn ALLE (nunmehr durch fortgesetzte binäre Unterteilung entstehenden) SPALTWERTE DER MINIMA.

II. Seit dem 16.Jh. werden die Notenwerte als Vielfache oder Teile der tactus-Note semibrevis ausgedrückt; die semiminima wird zum „Viertelschlag", zur „VIERTELNOTE".

I. (1) Die semiminima tritt zuerst im unmittelbaren Vorstadium der Ars nova (ca. 1300–1320; frühester Beleg bei Philippe de Vitry, *Ars nova*, zw. 1321 u. 1324/25) und in der Musik des Trecento (Cod. Rossi, um 1350) auf. Dagegen wird sie von der gradusmäßig durchorganisierten und auch in den kleinsten Werten festgelegten Rhythmik der Ars nova bis zum Tode Machauts (wohl 1377) nicht verwendet. Die sowohl dem Vorstadium der Ars nova als auch dem mittleren Trecento überlieferte Auffassung der Rhythmik unterhalb der brevis als einer Fraktionsrhythmik erklärt, daß die semiminima ursprünglich als semibrevis, d.h. als Teil der brevis begriffen wird. Allerdings ist sie nachträglich einem durch eine minima abgeschlossenen semibreves-Repertoire angefügt. (Minima heißt im Vorstadium der Ars nova die semibrevis der 2., im ital. Trecento der 3. Stufe der brevis-Teilung: → Minima I. (1), II.).

Bei Philippe de Vitry ist die semiminima die SEMIBREVIS IM WERT EINER HALBEN MINIMA:

Ars nova: ... quae vero minimae medietatem [valet], semiminima nominatur (CSM 8, 24).

Sie tritt auf, wenn z.B. im tempus perfectum minimum (welches nur drei semibreves minimae enthält) mehr als drei semibreves zu singen sind, oder im tempus perfectum medium mehr als sechs, oder im tempus perfectum maius mehr als neun, oder im tempus imperfectum minimum mehr als vier:

...minimum tempus non est nisi tres continens semibreves, quae quidem adeo sunt strictae, quod amplius dividi non possunt, nisi per semiminimas dividantur (ibid. 29),
...Et si dividantur, per semiminimas dividentur, quarum quaelibet minima in duas dividitur semiminimas (ibid. 30),
...maius tempus perfectum novem continet in se minimas nec plures valere posset, nisi per semiminimas dividatur (ibid.),
...minimum tempus imperfectum non nisi quatuor minimas valere debet, nisi per semiminimas dividatur (ibid.).

Im gradus-System der ars nova, durch welches das Prinzip der brevis-Fraktion theoretisch überwunden wird, gilt die minima als der kleinste Wert; die semiminima wird aufgegeben.

(2) In den ital. und den von ihnen beeinflußten Quellen des 14./15.Jh. bezeichnet semiminima allgemein JEDE SEMIBREVIS jenseits der minima ODER (sofern die minima unter Einwirkung des gradus-Systems der frz. ars nova nicht mehr als semibrevis gilt) JEDEN WERT JENSEITS DER MINIMA:

Ps.-Theodoricus de Campo (Ende 14. od. Anf. 15.Jh., Ms. um 1430): ...quidquid ex agilitate uocis apte et pulchre supra dictum numerum pretaxatum [sc. semibrevium minimarum pro tempore] quis facere poterit, semiminimam poterimus respective nuncupare (CS III, 191b, zit. Ms. Rom, Bibl. Vat., Barb. 307, f. 34f.).

Insbesondere handelt es sich um die Werte von $^1/_2$, $^2/_3$ und $^3/_4$ MINIMA:

Musice compilatio (spätes 14.Jh.): Nota quod semiminime sunt hec: ♦ ♦ ♦ ♦ et non sunt de arte. Nota quod de [modo] inperfecto minori, hoc est quaternarium, ponuntur due semiminime pro una minima, et tres pro duabus, et sex pro quatuor [♦♦♦♦ = ♦♦♦♦♦ = ♦♦♦♦♦ = ♦♦♦♦♦♦] et de modo perfecto minori tres pro duabus [♦♦♦♦♦♦ = ♦♦♦♦♦♦♦]; et de inperfecto maiori, hoc est senarium inperfectum, ponuntur quatuor pro tribus [♦♦♦♦♦♦ = ♦♦♦♦♦♦♦]; et deinde ad libitum (AMIS I/1, 69);
L'Arte del bisc. mis. sec. el Maestro Jacopo da Bologna (14./15.Jh.): La minima retta vale due semiminime... Le tre semiminime vaglono due minime... Le quattro semiminime vaglono tre minime... (ed. J. Wolf, Fs. Kroyer, Regensburg 1933, 38).

Manche Autoren nennen nur die semiminimae im Werte von $^1/_2$ und $^2/_3$ minima:

Notitia del valore (15.Jh.?): Semimimima sono di due specie: la prima, che le due vagliono una minima. Exemplo: ♦ ♦. L'altra, che tre vagliono .ii. minime. Exemplo: ♦ ♦ ♦. Le due per una si chiama proportio duppla. L'altre tre per due si dicono proportio sesquialtera (CSM 5, 37);
Tractatulus de figuris et temporibus (14./15.Jh.): Et de istis semiminimis valent tres pro duabus minimis: ♦♦♦♦♦. Et de istis valent octa pro quatuor: ♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦♦ (AMIS I/1, 85);
Prodocimus, *Tract. pract. de musica mensurabili ad modum Italicorum* (1412): semiminima... duobus modis figurari habet, primo cum cauda retorta sine caude reflexione ad superius ut hic ♦, et tales semiminime ad minimas in dupla proportione cantantur, ut gratia exempli due de illis pro una minima; secundo modo figuratur cum cauda retorta cum ipsius caude reflexione ad superius ut hic ♦, et tales semiminime ad minimas in sesquialtera proportione cantantur, ut gratia exempli tres ipsarum pro duabus minimis (CS III, 229a).

Die fractio ad minimam sesquitertia ist dabei nach Prosdocimus in Gestalt der mensurae duodenaria und octenaria realisiert, welche in seiner (offensichtlich von den vier Prolationen der frz. Notation bestimmten) Vorstellung nur noch als Sesquitertiaproportion zur novenaria bzw. senaria imperfecta erklärt sind, und braucht deshalb auch nicht durch semiminimae dargestellt zu werden:

Tract. pract. de musica mensurabili ad modum Italicorum, 2. Fassung (nach 1425): ...fractio ad minimam sexquitertia, propter quam invente sunt iste due mensure..., scilicet mensura octenaria et

mensura duodenaria; quae si bene considerabimus et ipsas aliquantulum stricte cantabimus, inveniemus octenariam mensuram ad senariam reduci et duodenariam ad novenariam: que ambe mensure maiores ad ambas mensuras minores in sexquitertia proportione se habent (ed. Sartori, 48).

Semiminima wird zugleich auch in engeren Bedeutungen gebraucht. Anon. X CS III meint mit semiminimae im engeren Sinn die im Werte von $^3/_4$ MINIMA:

...quedam notule nuncupantur semiminime, ...ut hic ♦ ♦ ♦ ♦; et plerumque ponuntur in prolatione majori, et tunc quatuor earumdem notularum valebunt unicam semibrevem (CS III, 413b).

Die semiminimae im Werte von $^1/_2$ minima dagegen heißen bei ihm minime semiminimarum:

...alie inveniuntur semiminime...; et he a quibusdam nuncupantur minime semiminimarum, scilicet antedictarum, ut sunt he ♦ ♦ ♦ ♦ ♦ ♦; et iste etiam sepius ponuntur in majori prolatione, et harum sex pro una semibrevi reputantur; due vero unam valent minimam, quatuor duas, sex tres, que faciunt semibrevem in hac prolatione (ibid.).

Letzterer Name läßt sich wohl in zweierlei Weise verstehen: Erstens ist die semiminima im Werte von $^1/_2$ minima in der Tat die kleinste (minima) der angeführten und gebräuchlichen semiminimae. Zweitens gilt sie, wie Prosdocimus und Philippus de Caserta feststellen, überhaupt als die kleinste mögliche prolatio und semiminima:

Prosdocimus, *Expos. tract. pract. cantus mensurabilis mag. Johannis de Muris* (1412): ...licet in fracturis possibile sit in infinitum procedere, tamen maxima fractura quam comunis natura proferre potest in semiminimis consistit... Et loquor hic de semiminimis que in dupla proportione cantantur ad ipsas minimas (AMIS III/1, 140);
Philippus de Caserta, *Tract. de diversis figuris* (um 1375): ...due istarum [sc. semiminimarum] valent unam minimam. Et minor prolatio non potest fieri, si recte consideres (CS III, 120b).

In den Schriften der Ars subtilior dagegen wird der Name semiminima offenbar ausschließlich für die HALBE MINIMA gebraucht:

Philippus de Caserta, *Tract. de diversis figuris*: Hoc est quod vocatur semiminima ⟨♢⟩. Et due istarum valent unam minimam (CS III, 120b).

Die semiminimae im Werte von $^3/_4$ minima heißen hier minimae imperfectae oder minimae additae (auch figurae additae):

ibid.: Sunt autem et alie figure, que vocantur minime imperfecte; ex quibus ponuntur quatuor pro tribus minimis (CS III, 121a);
Anon. V CS III (letztes Viertel 14. Jh.): ...inveniuntur etiam minime imperfecte, quarum quatuor ponuntur pro tribus, et hoc in majori prolatione (CS III, 394a);
Compendium totius artis motetorum (um 1340): Quatuor minimae additae valent semibrevem perfectam vel tres minimas (ed. Wolf, KmJb XXI, 1908, 36);
Anon., *Pro introductione cognitionis habende* (15. Jh.?): ...Item cantores aliqui pon⟨un⟩t quatuor tales figuras additas ♦ ♦ ♦ ♦ pro tribus minimis (Ms. Sevilla, Bibl. Colomb. 5.2.25, f. 117).

Der Name minimae imperfectae scheint (zumal imperfectus hier nicht für eine Verminderung um ein Drittel des Wertes steht) ein Ersatz für die in Italien übliche Bezeichnung semiminima zu sein (semis = imperfectus), in welchem sich möglicherweise die Absicht bekundet, letztere für die halbe minima (semis = dimidius) zu reservieren.

In einem von Georgius Anselmus Parm. (*De musica*, 1434) vorgeschlagenen Notensystem, in welchem das tempus in zwei bis neun gleiche, als semibreves anzusprechende Teile geteilt wird, bezeichnet semiminima maior die NOTE IM WERT VON $^1/_3$ TEMPUS und semiminima minor den von $^1/_9$ TEMPUS (ed. Massera, 197).

(3) Seit der Stilwende um 1430 gibt es nur noch die semiminimae im Werte einer HALBEN MINIMA (sofern sie nicht durch minor oder minima als Sonderarten gekennzeichnet werden; vgl. unten); dagegen entstehen durch fortgesetzte binäre Aufspaltung der minima neue, kleinere Werte, so daß sich die semiminima in zwei fusae oder cromae, die fusa oder croma in zwei semifusae oder semicromae teilen.

*

Exkurs: Es gibt allerdings Systeme, in denen auch die minima und ihre Spaltwerte dreiteilig sind – so bei Willelmus (*Breviarium*, Ende 14. Jh.?) und Hanboys (CS I), die beide das gradus-System noch erweitern, und Hothby (*Regule cantus mensurati*, Ms. Florenz, Bibl. Laur., Plut. 29, 48, f. 119'); Ramos belegt mit einem Beispiel aus Ockeghems *Missa L'homme armé*, daß die semiminima auch eine drittel minima gelten kann. Übrigens berichtet schon der Breslauer Anonymus (Anfang 15. Jh.), daß manche drei semiminimae für eine minima annehmen:

Aliqui tamen subtilisantes se aliquando ponunt tres minimas pro una minima, sed usque hoc non tenet (ed. Wolf, AfMw I, 1918/19, 334b).

Doch scheinen diese vereinzelten Versuche auf die weitere Entwicklung keinen Einfluß genommen zu haben.

*

Gafori verwendet semiminima als Oberbegriff für ALLE SPALTWERTE DER MINIMA und bezeichnet diese als semiminima maior ($^1/_2$ minima), semiminima minor ($^1/_4$ minima) und semiminima minima ($^1/_8$ minima) – eine Nomenklatur, die stark an die der semibreves im frühen Trecento erinnert (→ Semibrevis):

Pract. musicae (Mailand 1496) II, 4: ...minimam ipsam duas in partes aequas secundum temporis mensuram distinxerunt: quas... semiminimas maiores vocant [♢, ♦]... [Hanc] duas in partes aequas distingunt: quas semiminimas minores nominant [♦, ♢]... Tertiam vero diminutissimam minimae partiunculam... semiminimam minimam [voluerunt nuncupari].

Auch die andere von Gafori überlieferte und von ihm selbst bevorzugte Nomenklatur, welche sich (wenngleich nicht ausschließlich) an der Analogie der minima-Teilung zur tonus-Teilung orientiert, wahrt einen Oberbegriff semiminima für alle Spaltwerte der minima; die halbe minima heißt als unmittelbarer Teil der minima seminima (gedeutet als „abgetrennte minima"), die viertel minima als Maß eines kleineren (diminutior) Teiles semiminima („Teilminima") und die achtel minima in Analogie zum Teil des tonus „comma" oder „diesis":

Plerique autem (quod nobis magis placet) primos huiusmodi anfractus: propinquas scilicet minime partes: seminimas quasi seiunctas et separatas minimas sunt interpretati. Rursus primarias huiusmodi seminimarum partes: a diminutiore temporis et quantitatis mensura semiminimas appellarunt... Tertiam vero diminutissimam minimae partiunculam... Nonnul⟨l⟩i... coma: Nos diesim quae minima est in toni divisione concinna particula duximus vocitandam (ibid.; seminima statt semiminima auch bei Schanppecher, *Musica figurativa*, Köln 1501, ed. Niemöller 2 f.).

Die semiminima ist, solange die minima (wie auch in der Superlativform ihres Namens zum Ausdruck kommt) als Extremwert, nämlich als die kleinste elementare Einheit gilt, ein unselbständiger, nicht selbst eine Einheit konstituierender Wert:

Ps.-Theodoricus de Campo (Ende 14. od. Anf. 15. Jh., Ms. um 1430): ... dicitur semiminima non a semis quod sit dimidium, sed a semis quod est imperfectum. Tamen per simplicem minimam omnes divisiones reducuntur ad perfectionem, quelibet in numero suo (CS III, 193b);
Ugolino (um 1430): ... licet notae possint in semiminimas dividi et per eas mensurari, hoc modo non est per se et ratione sui, sed per aliud et ratione alterius, id est per minimam et ratione minimae quae immediate dividitur in semiminimas; posset etiam dici quod ratione aliarum notarum, scilicet semibrevis, brevis et longae... (CSM 7, II, 66; vgl. schon Prosdocimus, *Expos.*, AMIS III/1, 30);

sie rechnet nicht zu den partes prolationis (den am gradus-System beteiligten Werten):

Johannes de Muris, *Libellus cantus mensurabilis* (Mitte 14. Jh.) erwähnt die semiminima (CS III, 58a), zählt sie jedoch nicht unter den partes prolationis auf (CS III, 46a);
Prosdocimus, *Expos. tract. pract. cantus mensurabilis Johannis de Muris*: ... semiminima non dicitur esse pars prolationis... illam notam dico esse partem prolationis, penes quam potest attendi aliqua mensurarum..., scilicet modus, tempus et prolatio; vel illam, per quam ratione sui potest mensurari aliqua predictarum mensurarum, vel in quam ratione sui potest nota perfecta vel inperfecta immediate dividi. Sed cum semiminima nullam istarum condicionum habet, sequitur ipsam non esse partem prolationis, licet bene sit una notarum, quibus utimur in cantu mensurabili (AMIS III/1, 28);
Ugolino: ... minima autem cum ex se nec perfecta sit nec imperfecta et per consequens nec perficibilis nec imperficibilis ..., ideo minimae in partibus prolationis non est adiuncta semiminima sicut minima semibrevi (CSM 7, II, 65);

sie bleibt außerhalb der ars:

Musice compilatio: Nota quod semiminime sunt hec: ,
et non sunt de arte (AMIS I/1, 69);
Nicasius Weyts (15. Jh.): Partes prolationis sunt quinque, scilicet maxima, longa, brevis sive tempus, semibrevis sive prolatio, et minima. Et due sunt superaddite que non sunt de arte, scilicet semiminima..., croma (CS III, 262b);
id.: Partes immediate minimarum non sunt de arte, quia ultra minimum non est dare min⟨us⟩; sed tantum sunt in usu, quia tantum sunt due semiminime et quatuor cromata (ibid. 263a).

Die Abstufung zwischen den Werten bis zur minima einschließlich einerseits und den kleineren Werten andererseits wird in den verschiedensten Weisen beschrieben: Guilielmus monachus unterscheidet figurae principales und solche, die aus der minima „herausgezogen" werden:

Nota quod quinque principales sunt figurae, scilicet maxima..., longa..., brevis..., semibrevis... et minima... Semiminima autem et dimidia semiminima extrahuntur a minima (CSM 11, 16).

Nach Adam Fuld. (*Musica*, 1490) und Saess (*Musica plana atque mensurabilis*, 2. Viertel 16. Jh.) sind es acht notae gratia habilitatis und fünf ratione graduum musicalium:

Adam: Harum [sc. notarum] nos octo ponimus, licet antiqui solum quinque posuerunt, quatuor dividentes species, et minimam duplam credentes fore proportionem, ut Boetius et Iohannes de Muris: non tamen errabant, quia in his quinque proportio fieri habet per primos musicae gradus, videlicet modum, tempus et prolationem... Maxima enim habet rationem generis generalissimi; minima vero habet rationem speciei specialissimae, quae tantum in duas alias dividitur, et alia in alias duas et in infinitum. Ergo de sequentibus scientia nulla esse perhibetur, sed habilitas quaedam: ideo non eas apposuerunt primi artis auctores, nos vero non omittimus ratione habilitatis (GS III, 359bf.);
Saess: Quarum [sc. notarum] alii octo (gratia habilitatis), alii quinque (ratione graduum musicalium) posuerunt. Sunt etenim tres musicae primi gradus, scilicet: modus, tempus et prolatio, secundum quos maxima generalissimi generis et minima species specialissimae rationem habere videntur. Nam aliis speciebus sub minima non sunt certa appro⟨p⟩riata principia, cum in ipsis non est variatio alia nisi quod semper praecedens continet sequentem bis, ut una minima valet duas semiminimas et una semiminima valet duas fusas etc. (ed. Federhofer-Königs, KmJb XXXXVIII, 1964, 85).

*

Exkurs: Der Begriff (Name oder Sache) semiminima ist von Anfang an dem Einwand „minimo non est dare minus" ausgesetzt. Schon Jacobus Leod. kritisiert die sich um den Namen minima gruppierende Nomenklatur wegen des Namens semiminima:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): ... nomen minimatis non videtur usquequaque rationabile, cum pro minima due ponantur semiminimae; minimo autem non est dare minus (CS II, 419a).

Manche Autoren begegnen diesem Einwand mit dem Vorschlag einer Nomenklaturänderung, durch die der Name minima der semiminima zukommt:

Philippe de Vitry, *Ars nova*: Minimae... et semiminimae ad gradum salvandum, in quo posita fuit minima [um die Stufe zu wahren, auf die die minima gestellt wurde; d. h. um sie nicht unter die semiminima zu versetzen; vgl. auch Hanboys, CS I, 405a], alia nomina imponi possent, ita quod minima vocetur semiminor et semiminima minima nominetur (CSM 8, 24);
vgl. *Ars quevis mensurandi motetos* (Ms. um 1362): Minime et semiminime ad gradum superlativum solvendum [um die Superlativform einzulösen]... alia nomina imponi possunt, ita quod minima vocetur semiminor et semiminima minima (CSM 8, 65, revidiert nach der Hs. Paris, BN lat. 7378 A, f. 62a);
Nicasius Weyts: Minima figuratur obtusa sursum proprietate signata, summitate proprietatis pro divisione duple proportionis dextrorsum inclinata ut hic . Minor figuratur obtusa sursum proprietate signata ut hic , et pro sesquialtera proportione figuratur obtusa sursum proprietate signata sinistrorum ut hic (CS III, 262a);

Die Abstufung zwischen der kleinsten elementaren Einheit (minima) und deren Bruchteil (semiminima) ist hierbei zwar terminologisch übergangen, doch sachlich nicht aufgehoben.

Andere Autoren begreifen die semiminima als minima: Bei Philippus de Caserta ist sie eine diminuierte minima vacua:

Tract. de diversis figuris: ... licet aliqui dic⟨a⟩nt quod non est dare vltra minimam, quod ego teneo, tamen oportet quod per signa cognoscantur qualitates ipsarum figurarum... Sic et nunc minime vel plene vel vacue aliquando per proprietatem suscipiunt diminucionem vel augmentacionem... Et hec est semiminima [ ], et due istarum valent vnam minimam (CS III, 120b, zit. Ms. Vat. lat. 5321, f. 6'a);

Joh. Vetulus de Anagnia (letztes Drittel 14. Jh. oder später, vor 1430), der für das ganze Notensystem drei verschiedene prolationes, eine langsamere (maior), eine mittlere (minor) und eine schnellere (minima) vorsieht, versteht die semiminimae als minimae der minima prolatio vermischt mit solchen der minor oder als minimae der minor unter solchen der maior:

... quia aliquando divisio minoris prolationis miscetur cum majori et minima cum minori et quia inter predictas esset magna confusio, quia non bene reducerentur ad perfectionem, oportet

quod de necessitate una prolatio cognoscatur ab alia: minime minoris prolationis inter minimas majoris aut minime prolationis inter minimas minoris mutentur aliqualiter in figura, videlicet ut patet hic ♦ ♦ ♦ ♦ (CS III, 177b).

Tinctoris erklärt die geschwärzten oder geschwänzten minimae (♦, ◊) als proportional verkürzte minimae und weist die Bezeichnung semiminima zurück:

Tract. de notis et pausis (um 1476): ... aliquando minima tractulum a sua summitate oblique protractum recipit [◊] aut aliquo colore impletur [♦], quamvis illud [◊] in prolatione majori frequentius et solum in signum proportionis duplicis, istud [♦] autem in prolatione minori et non solum in signum duplae, sed etiam sesquialterae fiat. Quam quidem minimam tunc imperiti semiminimam dicunt (CS IV, 42b);
vgl. *Proportionale musices* (um 1476): Et quamvis ita sub proportione dupla 2 minimae pro una ponuntur, non tamen propter hoc, ut indocti gariunt, semiminimae sunt, sicut 2 maximae pro una, 2 longae pro una, 2 breves pro una, 2 semibreves pro una sub hac proportione scribuntur aut proferuntur nec tamen inde semimaximae, semilongae, semibreves, semisemibreves dicuntur (CS IV, 157b);

ähnlich stellt auch Hothby (gest. 1487) fest, statt von der semiminima müsse eigentlich von einer minima gesprochen werden, die zwei- oder dreimal in der gleichen Zeit, wie sonst eine, gesungen wird:

Regule cantus mensurati: ... Vnde vltra minimam non datur minimum, licet habeamus in vsu abusive hoc uocabulum „semiminima", que dicitur quasi minime medietas. Sed proprie non dicitur semiminima, sed minima bis vel ter prolata eodem tempore in quo minima debet pronunciari; si bis tamen ad minimam, dicitur dupla, si ter tripla, si quater quadrupla (Ms. Florenz, Bibl. Laur., Plut. 29, 48, f. 120).

Doch bekundet sich hierin nur eine scheinbar abweichende Auffassung von der semiminima, denn die proportional verkürzten minimae treten im Unterschied zu den normalen nicht als Glieder eines Notenwertesystems, sondern isoliert auf und sind demnach nicht „arsmäßig" einbezogen.

Diese Abstufung zwischen den partes prolationis und den Spaltwerten der minima ist dagegen in einigen englischen Systemen (Willelmus, Torkesey, Hanboys), denen freilich keine praktische Bedeutung zuzukommen scheint, aufgegeben, indem das gradus-System bis zum kleinsten Wert fortgesetzt wird.

*

II. Seit um 1500 (Schanppecher, 1501; Cochlaeus, *Introductorium musicae*, zw. 1504 u. 1506) werden die Notenwerte als Vielfache oder Teile des nach der semibrevis zu schlagenden tactus ausgedrückt; der semiminima kommt hierbei ein viertel tactus zu (in der prolatio maior ein sechstel tactus). Diese Darstellung der Notenwerte kann auch mit der im 2. Jahrz. des 16. Jh. entwickelten Auffassung des tactus als eines bestimmten Zeitmaßes vereinbart werden; so legt M. Agricola den Notenwerten ₵ ◊ als Werteinheit zugrunde und rechnet also in „halben Tacten":

Musica instrumentalis deudsch (1532), ... Semiminima ♦ ♦, der gelten 4 ein halben tact (S. xxij);

Die Auffassung der semibrevis als der tactus-Note schlechthin und damit der semiminima als der viertel-tactus-Note setzt sich trotz der im 16. Jh. entwickelten Betrachtung des tactus als eines festen Zeitmaßes, zu welchem alle Mensuren ins Verhältnis gesetzt werden (→ Tactus IV. (3)), durch. Während die semiminima in Italien weiterhin ihren Namen behält, heißt sie in Deutschland seit dem 17. Jh. Viertelschlag, viertelschlägige Note oder VIERTELNOTE:

Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (nach 1648), c. xvii: Daher sollen alle ungerade Theile des Tactes aus Consonantzen bestehen: Als in halben Schlägen soll die erste Helffte gut seyn, in Viertel-Schlägen das erste und dritte Viertel, in geschwänzten Noten die 1. 3. 5. und 7., die graden mögen dissonirend seyn (ed. Müller-Blattau 64);
WaltherL (1732): Semiminima ... eine Vierthel-Note, oder dergleichen Pause.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1972

Sequentia / Sequenz

lat. sequentia, (Reihen-)Folge; dtsch. Sequenz; engl. sequence; franz. séquence; ital. sequenza oder progressione, span. progresión.
Im 20. Jh. begegnen unabhängig von der musikalischen Begriffsverwendung der deutsche Ausdruck Sequenz in der Filmsprache sowie die englische Prägung sequencer in der Terminologie der Musikelektronik als Bezeichnung eines speziellen Moduls des Synthesizers, das aufeinanderfolgende Steuerspannungen erzeugt.

I. Als musikalischer Fachausdruck bezeichnet sequentia seit dem 9. Jh. einen BESTIMMTEN MELODIETYP DES GREGORIANISCHEN CHORALS.
(1) Anfänglich begegnet sequentia als ORDNUNGSBEGRIFF in Handschriften des gregorianischen Chorals.
(2) Mit dem Wortbegriff sequentia verbinden sich in verschiedenen Regionen und Zeiträumen UNTERSCHIEDLICHE BEDEUTUNGEN IN BEZUG AUF MELODIE UND TEXT: (a) Sequentia wird auf eine UNTEXTIERTE MELODIE, (b) auf eine TEILWEISE ODER VOLLSTÄNDIG TEXTIERTE MELODIE oder auch (c) WAHLWEISE AUF MELODIE ODER TEXT bezogen.
(3) Sequentia steht im Zusammenhang mit Ausdrükken der HYMNENPRAXIS wie (a) PROSA und (b) TROPUS.
(4) In der KIRCHENMUSIKALISCHEN PRAXIS wird der Ausdruck sequentia im 9. Jh. in die Liturgie eingeführt. Seit dem Tridentiner Konzil lautet die italienische Bezeichnung des geregelten Repertoires „le tre Sequenze dell'anno".
(5) Mit der Verzeichnung des Stichworts in Lexika geht seit dem 19. Jh. vereinzelt eine RÜCKFÜHRUNG AUF DIE VOKABULARE BEDEUTUNG einher.
(6) In der speziellen Terminologie der Musikwissenschaft werden seit dem 20. Jh. SPEZIFISCHE AUSDRÜKKE HINSICHTLICH EINER DIFFERENZIERUNG DER FORMBILDUNG geprägt und zwischen dem „‚klassischen' Typus" der Sequenz, der „archaischen Sequenz mit doppeltem cursus", der „standardisierten kirchlichen Sequenz" und der „Sequenz jüngeren Stils" unterschieden. A. Hughes führt 1934 die Benennung „Sequela" zur Bezeichnung einer gregorianischen Melodievorlage zur Textierung ein. Dagegen verwendet R. L. Crocker 1973 das Wort sequentia für eine textlose Melodie im Unterschied zur textierten „Sequence".

II. In einem völlig anderen Bedeutungszusammenhang begegnet der Ausdruck Sequenz zu Anfang des 19. Jh. als Bezeichnung einer SATZTECHNIK, DIE VON DER WIEDERHOLUNG EINER HARMONISCHEN ODER MELODISCHEN WENDUNG geprägt ist.
(1) Sequenz steht dabei in ENGER INHALTLICHER BEZIEHUNG ZU VERWANDTEN, SOWOHL ZEITLICH VORANGEHENDEN ALS AUCH PARALLEL GEBRAUCHTEN BEGRIFFSWÖRTERN wie (a) den Benennungen bestimmter RHETORISCHER FIGUREN wie epizeuxis, auxesis, gradatio und climax im 17. Jh., (b) den im späten 18. Jh. aufkommenden umgangssprachlichen Wörtern ROSALIE, SCHUSTERFLECK UND VETTERMICHELN sowie (c) den fachsprachlichen Bezeichnungen TRANSPOSITION, VERSETZUNG UND PROGRESSION. (d) Als Synonyme sind im Französischen die Prägungen MARCHE DE BASSE BZW. MARCHE HARMONIQUE verbreitet.
(2) In den Satzlehren von G. Weber und A. B. Marx wird der Ausdruck Sequenz PARALLEL ZUR PRÄGUNG HARMONISCHE REIHE eingeführt.
(3) Sequenz bezeichnet in diesem Sinne MUSIKALISCHE VORGÄNGE NACH BESTIMMTEN VERLAUFSMUSTERN.
(4) Dabei ist strittig, ob mit dem Wortbegriff Sequenz ein HARMONISCHER ODER MELODISCHER VORGANG oder die Verbindung von beidem angesprochen wird.

III. Der vokabulare Kern des Ausdrucks (und möglicherweise vereinzelt auch die Tradition der kirchenmusikalischen Bezeichnungspraxis) bildet wohl den Hintergrund für seine Verwendung als TITEL VON KOMPOSITIONEN im 20. Jh.

I. Als musikalischer Fachausdruck bezeichnet sequentia seit dem 9. Jh. einen BESTIMMTEN MELODIETYP DES GREGORIANISCHEN CHORALS, oft im Zusammenhang mit den melismatischen Abschnitten der Alleluiagesänge.
Den wohl frühesten Beleg für diese Begriffsverwendung enthält das Meßantiphonale von Mont-Blandin aus dem späten 8. Jh. Die auf sechs von 25 Alleluia-Incipits folgende Formulierung „cum sequentia" gilt als unklar, könnte jedoch auf Ersatzmelismen hinweisen, die wohl auf die letzte Silbe des Alleluia-Rufes gesungen wurden (vgl. Kruckenberg 1998, 1257).

(1) Sequentia wird anfänglich als ORDNUNGSBEGRIFF in Handschriften des gregorianischen Chorals gebraucht. Vor dem Jahr 1000 sind in Quellen der westfränkischen und englischen Tradition untextierte Melodien und melismatische Abschnitte unter der Rubrik sequentia zusammengestellt (vgl. unten, I. (2)(a)), wohingegen im ostfränkischen Raum unter sequentia textierte oder teiltextierte Melodien ver-

sammelt werden (vgl. unten, I. (2)(b)). Mehrere westfränkische Handschriften zeigen in den Teilen, in denen textlose oder teiltextierte Melodien zusammengestellt sind, Überschriften wie „Incipiunt Sequencie", „Incipit [sic] Carmina Sequentiarium" oder „Sequen-ciarum pars est ista". Demgegenüber werden textierte Gesänge unter der Überschrift „Incipiunt prose" gesammelt (zit. nach Kruckenberg 1998, 1256). Diese Unterscheidung führt innerhalb der modernen Forschung zur Benennung solcher Abschnitte in den Handschriften als „Sequentiar" oder „Prosar" (vgl. ibid.).
Die Praxis in den mittelalterlichen Handschriften, bestimmte Stücke unter dem Namen sequentia und seinen Ableitungen zusammenzufassen, führt dazu, daß die so gekennzeichneten Melodien auch unabhängig von den Rubrizierungen als sequentiae mit bestimmten Namen angesprochen werden. Diese können vom Alleluiavers, vom Incipit des Sequenztextes, von einem Leitwort innerhalb des Textes, von liturgischen oder thematischen Assoziationen, von Herkunfts- oder Ortsnamen sowie von Begriffen aus der musikalischen Praxis abgeleitet werden (siehe Kruckenberg 1998, 1266). Ein frühes Beispiel dafür gibt Hucbaldus Eln.:

De harmonica inst. (um 900): Porro hanc item si a summis ad ima deponere quaeris, suprema extrinsecus relicta per tonum, semitonium et tonum viam declinandi produces, huius quoque exemplum praebebit ex sequentia Stans a longe principium neumatis ita annotatum (ed. Traub, Beitr. zur Gregorianik VII, 1989, 50).

(2) Mit sequentia verbinden sich in verschiedenen Regionen und Zeiträumen UNTERSCHIEDLICHE BEDEUTUNGEN IN BEZUG AUF MELODIE UND TEXT.

(a) Westfränkische und englische Quellen bezeichnen mit sequentia meist eine UNTEXTIERTE MELODIE, die im Zusammenhang mit dem melismatischen Teil eines Alleluiagesanges stehen kann. Amalar von Metz berichtet bereits zu Beginn des 9. Jh., daß die „cantores" mit dem Wort sequentia eine „iubilatio" bezeichnen, deren Besonderheit es gerade sei, daß sie auch ohne die Rede der Worte und nur allein durch die gedankliche Vorstellung („cogitatio") deutlich gemacht werden können. Hier wird also die Textlosigkeit mit sequentia ausdrücklich in Beziehung gesetzt:

Liber officialis (um 823) III, 16, 3: Versus alleluia tangit cantorem interius, ut cogitet in quo debeat laudare Dominum, aut in quo laetari. Haec iubilatio, quam cantores sequentiam vocant, illum statum ad mentem nostram ducit, quando non erit necessaria locutio verborum, sed sola cogitatione mens menti monstrabit quod retinet in se. Finitur hic secunda periocha praedicationis; usque ad memoratum statum currit sermo praedicationis; quae ultra sunt, velata sunt alis seraphin (ed. Hanssens, Opera liturgica omnia II, Rom 1948, 304).

Amalar berichtet auch, daß in Rom während der päpstlichen Osterwochenvesper das Alleluia „cum omni supplemento et excellentia versuum et sequentiarium" gesungen worden sei (*Liber de ordine Antiphonarii*, Cap. 52, 5; loc. cit. III, Rom 1950, 84).

(b) Im ostfränkischen Raum ist sequentia die Bezeichnung für eine TEILWEISE ODER VOLLSTÄNDIG TEXTIERTE MELODIE. Dies mag mit der dortigen Notationspraxis zusammenhängen, die Melodien an den Rand der Handschriften neben die Texte zu schreiben. In den Handschriften kann man die Formulierung „Incipiunt sequentiae" finden, wie auch den Ausdruck „Liber Ymnorum", der in Anlehnung an das weit verbreitete Werk des Notker Balbulus gesetzt wird.
Im Vorwort dieser Sammlung berichtet Notker, wie er, angeregt durch einen westfränkischen Flüchtling, wohl um 851 das Prinzip der Textierung speziell der Melismen der Alleluiagesänge aus mnemotechnischen Gründen anwendet. Notker bezeichnet mit sequentia die melismatischen Abschnitte des Alleluiagesangs, die er zuvor mit dem Ausdruck „melodiae longissimae" angesprochen hat. Sequentia steht also auch hier zunächst für die untextierte Melodievorlage; seine textierten Fassungen nennt Notker selbst nicht sequentiae, sondern faßt sie im *Liber Ymnorum* zusammen. Bemerkenswert an dem Bericht ist auch, daß der genannte Lehrer sofort als Korrektur der Dichtungen verlangte, jede Silbe nur einer Note zuzuordnen. Inwieweit Notkers Aussagen zutreffen oder rhetorisch gefärbt sind, ist umstritten. Vieles spricht dafür, daß das Textierungsverfahren schon vor Notker, wahrscheinlich im westfränkischen Raum erfunden wurde:

Liber Ymnorum (zw. 881 u. 887), [Proemium]: Cum adhuc iuvenulus essem et melodiae longissimae, saepius memoriae commendatae, instabile corculum aufugerent, coepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare.
Interim vero contigit, ut presbyter quidam de Gimedia, nuper a Nordmannis vastata, veniret ad nos, antiphonarium suum deferens secum: in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed iam tunc nimium vitiati. Quorum ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorundem coepi scribere: *Laudes deo concinat orbis universus, qui gratis est redemptus,* et infra: *Coluber Adae deceptor.* Quos cum magistro meo Isoni obtulissem, ille studio meo congratulatus imperitiaeque compassus, quae placuerunt laudavit, quae autem minus, emendare curavit dicens: Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere. Quod ego audiens, ea quidem quae in *ia* veniebant, ad liquidum correxi: quae vero in *le* vel *lu*, quasi inpossibilia vel attemptare neglexi, cum et illud postea usu facillimum deprehenderim, ut testes sunt „*Dominus in Syna*" et „*Mater*". Hocque modo instructus, secunda mox vice dictavi: *Psallat ecclesia mater illibata.*
Quos versiculos cum magistro meo Marcello praesentarem, ille gaudio repletus in rotulas eos congessit; et pueris cantandos aliis alios insinuavit. Cumque mihi dixisset, ut in libellum compactos alicui primorum illos pro munere

offerrem, ego pudore retractus numquam ad hoc cogi poteram.
Nuper autem à fratre meo Othario rogatus, ut aliquid in laude vestra conscribere curarem, et ego me ad hoc opus imparem non immerito iudicarem, vix tandem aliquando aegreque ad hoc animatus sum, ut hunc minimum vilissimumque codicellum vestrae celsitudini consecrare praesumerem. Quem si in eo placitum vestrae pietati comperero, ut ipsi fratri meo apud domnum imperatorem sitis adminiculo, metrum quod de vita sancti Galli elaborare pertinaciter insisto, quamvis illud fratri meo Salomoni prius pollicitus fuerim, vobis examinandum, habendum ipsique per vos explanandum dirigere festinabo (ed. von den Steinen, *Notker, d. Dichter u. seine geistige Welt*, Editionsbd., Bern 1948, 8 ff.).

Bis ins 16. Jh. sind die Dichtungen Notkers in Sequenzsammlungen das beherrschende Repertoire, welches auch über die Grenzen Deutschlands hinaus Verbreitung findet bis nach Italien, Skandinavien, Böhmen oder Ungarn. Dabei werden die Dichtungen und Gesänge statt des ursprünglichen Namens Ymnus häufig synonym als sequentia benannt (etwa im Cod. S. Galli 378, 11. Jh., wo der Zusatz zu finden ist: „Obitus Nokeri qui sequentias composuit"; vgl. J. Werner, *Notkers Sequenzen. Beitr. zur Gesch. d. lat. Sequenzendichtung*, Aarau 1901, 16).

(c) In Italien und in späteren Quellen kann sequentia unspezifisch WAHLWEISE AUF MELODIE ODER TEXT bezogen werden, wobei eine Vermischung der regionalen fränkischen Traditionen festzustellen ist. So läßt sich in der Hs. Laon aus dem späten 13. Jh., in der sowohl ost- wie westfränkische Repertoiretraditionen präsent sind, eine „terminologische Mischung" beobachten, indem prosa und sequentia unterschiedslos herangezogen werden, um textierte Stücke zu benennen; sequentia steht zusätzlich für textlose wie für textierte ‚Sequenzen' (Kruckenberg 1998, 1256).

(3) Das Begriffswort sequentia weist Verbindungen zu Ausdrücken der HYMNENPRAXIS auf.

(a) Schon früh werden im Westfränkischen die Texte zu den „sequentia"-Melodien PROSA genannt (vgl. etwa „Prosa sancti Jacobi" des Cod. Calixtinus, 12. Jh., f. 119'; ed. Dreves, AH XVII, 1894, 197). Die Textierung eines Melismas konnte in mittelalterlichen Quellen auch prosula oder prosella genannt werden (vgl. Br. Stäblein, Art. *Tropus*, MGG XIII, 1966, 799). Der enge Zusammenhang der Begriffe sequentia und prosa führt schließlich dazu, die ursprüngliche Trennung der Inhalte (sequentia für Melodie und prosa für Textierung) aufzugeben und die Ausdrücke synonym zu verwenden:

Anon., *Musica manualis cum tonale* (nach 1220): Quod quidem simplicibus est difficile, maxime in illis cantibus qui nec Gloriam habent, sicut Introitus et responsoria, nec saeculorum sicut antiphonae, sed omnino neumatibus carent, sicut: Ympni, Sanctus, Agnus Dei, Kyrye, Gloria in excelsis, Alleluia, Gradalia, Offerendae, Communiones, Prosae sive Sequentiae, ceteraque cantuum genera (CSM 28, 148);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Item pro singulis tonis ponantur hic „amen" vel caudae quae dici possunt in solemnitatibus, vel quando choralibus amplius cantare placet in fine alicuius antiphonae, responsorii vel sequentiae, seu prosae... (CSM 3, VI: LXXXVII,25);
J. Cochlaeus, *Tetrachordum Musices* (Nürnberg [1511] 1512) III, 9: Quid est sequentia? Est canticum verba habens laudiflua, ac melodiam suauem. Dicitur igitur & prosa, propter solutam orationem. Et sequentia, quia sequitur neumam iubili seu alleluia. Eius inuentor est Notherus abbas sancti Galli, & Nicolaus Papa ad missas cantari concessit. Sunt & aliæ melodiarum species, quæ neumis diligenter debent distingui (f. D iii');
BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Sequenza*: ...veut dire PROSE, ou *Sequence*. C'est à dire, certaines especes d'hymnes, qui le plus souvent sont plûtôt de la *Prose rimée & cadencée*, que de veritables Vers, & qu'on chante en beaucoup d'Eglises aprés le *Graduel*, immédiatement avant *l'Evangile*... (105); entsprechend formulieren der Art. *Sequenza* des WaltherL (Lpz. 1732, 565 a) u. der Art. *Sequenz* des KochL (Ffm. 1802, 1352).

Eine der frühesten Quellen für den Wortgebrauch von prosa bildet in Manuskripten des 10. Jh. die „congregatio prosarum" genannte Sammlung von prosae, die auch den Diminutiv prosulae als Bezeichnung aufweist (vgl. R. L. Crocker, Art. *Prosa*, New GroveD, London ²2001, XX, 430 b). Der formale Aufbau solcher Prosa besteht in einer Folge von Couplets mit gleicher Silbenzahl, die in der Abfolge aber unterschiedliche Längen und Silbenzahlen haben können. Meist wird dieses Fehlen einer klaren metrischen Gliederung im Sinne der Verslehre als Begründung für den Namen Prosa herangezogen:

Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878), Art. *Sequenz*: Die Absätze mit gleicher Melodie erhielten natürlich auch die gleiche Silbenzahl, das aber dürfte auch die einzig metrische Form gewesen sein; weil ihnen jede andere fehlte, nannte man sie eben auch P r o s e n (228);
GroveD III (London 1883), Art. *Sequentia*: In the Middle Ages it was called a Prose; because, though written for the most part in rhythmed Latin, and frequently with perfect uniformity of rhythm, the cadence of its syllables was governed, not, as in classical Poetry, by quantity, but by accent – a peculiarity which deprived it of all claim to consideration as Verse of any kind (465 b);
New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Sequence*: The term *prosa* was applied to the added words, with reference to the prose style of the text, and the total production thus became *sequentia cum prosa*, i. e., melody with text. In modern times, however, both the terms sequence and prose have been applied somewhat misleadingly to the form as a whole, with sequence now being favored by most writers in English (739 b).

Eine entlegene etymologische Deutung des Wortes prosa findet man in der von A. Einstein herausgegebenen 10. Auflage des RiemannL (Bln 1922), wo das Wort von „pro sequentia" abgeleitet wird:

Art. *Sequenz*: (P r o s a) eine den Hymnen nahe verwandte Art kirchlicher Dichtungen, die etwa um die Mitte des 9. Jahrhunderts aufkam... Die Melodien der ersten Sequenzen (wenigstens ihre Anfänge) sind den ausgedehnten Jubilationen des Hallelujagesanges entnommen und wie die Tropen eine Art Paraphrasen derselben und wurden statt denselben (*pro sequentia*) gesungen (die Abkürzung *pro sā* erklärt also den Namen Prosa) (1191 a).

Wahrscheinlicher ist der Hinweis Crockers auf den Ausdruck *„prorsus oratio"* als vorwärts gerichteter Rede:

Crocker, Art. *Prosa*, New GroveD, loc. cit.: The term *prosa* is a late Latin contraction of the expression *prorsus oratio* („straightforward discourse") being the classical circumlocution for language not cast in verse (XX, 430 b).

(b) Im Unterschied zur prosa bzw. sequentia genannten Textierung eines gegebenen melodischen Abschnitts oder einer Melodie werden mit dem Wort TROPUS allgemeiner dem Choral neue hinzugefügte oder interpolierte Teile angesprochen.
Das Wort tropus wird schon im 6. Jh. auf Musik bezogen. Eine Mönchsregel definiert die Begriffe prosa als „lectio" und tropus als „ars cantilenae" (*SS. Pauli et Stephani abbatum Regula ad monachos*, MignePL LXVI, 954). Das Prinzip der einer Melodie hinzugefügten Textierung verbindet die Begriffe tropus und sequentia besonders im Bereich der Alleluia-Tropierung, bei der zwischen die Silben des ursprünglichen Alleluiatextes ein neuer Text eingeführt wird. Die Entwicklung führte nach anfänglicher Anlehnung des Textes an die vorgegebene Alleluiamelodie zu der sequentia genannten Formgebung eines Parallelismus von Versen (aa bb cc usw).

(4) In der KIRCHENMUSIKALISCHEN PRAXIS wird der Ausdruck sequentia im 9. Jh. offiziell von Papst Nikolaus I. in die Liturgie eingeführt, wobei über die damit verbundene musikalische Praxis nur wenig Informationen vorliegen; so wird im 13. Jh. die Mitwirkung von Instrumenten wie der Orgel erwähnt und in der Hs. Rouen von getrennten Aufführungen des Textes und des Melismas durch verschiedene Klangkörper gesprochen („Dicatur littera sequentie a quinque pueris pneuma tamen dicatur a choro"; zit. nach Kruckenberg 1998, 1282):

Johannes Aegidius Zam., *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280): Organa in speciali non nominantur, quia organum est generale nomen uasorum omnium musicorum, sed specialiter appropriatum est instrumento ex multis composito fistulis siue cannis, cui folles adhibentur. Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diuersis cantibus et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum eiectis aliis communiter instrumentis (CSM 20, 108: XVII,4).

Schließlich reduziert die liturgische Kommission des Tridentiner Konzils im 16. Jh. das mehrere tausend sequentiae umfassende Repertoire auf wenige Gesänge: die wohl aus dem 12. Jh. stammende Ostersequenz *Victimae paschali laudes*, die Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus*, die Fronleichnamsequenz *Lauda Sion Salvatorem* und die Sequenz der Totenmesse *Dies irae*. Die ersten drei werden in der Folge als die eigentlichen *„tre Sequenze dell'anno"* bezeichnet (so lexikalisch seit BrossardD, Paris [1703] [2]1705, 105). 1772 wird die Sequenz *Stabat mater dolorosa* hinzugefügt, 1972 das *Dies irae* ausgeschieden. Durch die Kanonisierung des Repertoires ist die Entwicklung der Gattung abgeschlossen.

(5) Mit der Verzeichnung des Stichwortes in Lexika seit dem frühen 18. Jh. (vgl. etwa den oben, I. (3)(a), zitierten Beleg des BrossardD) geht seit dem 19. Jh. vereinzelt eine RÜCKFÜHRUNG AUF DIE VOKABULARE BEDEUTUNG einher, indem diese zum Anlaß genommen wird, eine „Folge" im liturgischen Ablauf oder in bezug auf Melodik zu konstatieren. Überwiegend wird daher Sequenz als „Fortsetzung" des Alleluia im Gang der Messe verstanden:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Sequenz*: ...Sequenz genannt, weil sie im *Graduale*... auf das *Alleluja* folgte... (760);
Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878), Art. *Sequenz*: Sequenz nannte man sie entweder, weil sie dem Alleluja folgten (*sequentes*) oder zu dem, dem Alleluja angehängten N e u m a (*sequentes neumas*) gesetzt waren (228);
GroveD III (London 1883), Art. *Sequentia*: The Sequentia owes its name to its position in the Mass; in which it appears, as the continuation, or sequence, of the long series of Verses and Antiphones, interposed between the Epistle and the Gospel (465 b);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Séquence*: Le nom de Séquence vient de ce que ces pièces étaient une suite ou un développement mélodique joints à une mélodie déjà vocalisée, soit notamment aux alleluias de la messe et aux répons de l'office (404 b).

Wie im zitierten Beleg des GroveD angesprochen, geht diese Auffassung häufig parallel mit einer Zuordnung des Ausdrucks zum „Hauptlied (Prosa) zwischen der Vorlesung der Epistel und des Evangeliums" (BernsdorfL III, Offenbach 1861, Art. *Sequenz*, 558) bzw. zum „Hauptlied zwischen Vorlesung der Epistel und des Evangeliums in ungebundener Rede gedichtet" (F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst*, Gütersloh 1879, Art. *Sequénze, Sequentiale*, 235).

(6) In der speziellen Terminologie der Musikwissenschaft werden seit dem 20. Jh. SPEZIFISCHE AUSDRÜKKE HINSICHTLICH EINER DIFFERENZIERUNG DER FORMBILDUNG geprägt.
Den Typus der Aneinanderreihung melodisch gleicher Versikelpaare (sogenannter Doppelversikel aus Strophe und Gegenstrophe) bezeichnet zunächst J. Handschin als „‚klassischen' Typus" der Sequenz. Die Doppelversikel haben jeweils gleiche Silbenzahl, können in der Folge verschiedene Längen haben und

von einzelnen Versikeln eingerahmt werden (a bb cc dd... e). Dieser Typ ist von etwa 840 bis zur Mitte des 11. Jh. belegt:

Über Estampie u. Sequenz I (ZfMw XII, 1929/30): ...die Einwände... verlieren ihre Kraft, sobald wir erkennen, daß auch die Sequenz sich nicht immer starr an das Schema *aa bb* usw. hält, sondern dieses Schema variieren und erweitern kann; allerdings macht sich innerhalb der kirchlichen Sequenz ein solcher „klassischer" Typus relativ viel stärker bemerkbar, vielleicht weil hier das Alternieren zweier Chorhälften sozusagen obligatorisch war (12, Anm. 1).

Im Vergleich mit diesem als klassisch verstandenen, standardisierten Typus wird von einer „aparallelen" und schon in den frühesten Quellen vorliegenden Nebenform gesprochen, wenn die Versikel nicht gleich gebaut sind, aber sonst alle Eigenschaften vorliegen (Br. Stäblein, Art. *Sequenz (Gesang)*, MGG XII, 1965, 526).
Eine Sonderform zeigt die sogenannte „Sequenz mit doppeltem cursus". Einige von P. von Winterfeld veröffentlichte Sequenzen (Zs. für dtsch. Altertum XLV, 1901, 133 ff.) weisen eine Anlage auf, die den ganzen Formverlauf oder einen bedeutenden Teil der Form wiederholt. Durch die übergeordnete Wiederholung entstehe so ein „doppelter Kursus" (ibid.). Handschins Annahme, diese Formgebung sei früher als die „klassische" anzusetzen und damit „archaisch" zu nennen (*Über Estampie u. Sequenz II*, ZfMw XIII, 1930/31, 117), konnte nicht bestätigt werden. Stäblein rückt diesen Typ „in die Nähe des weltlichen Lai-Leich, der zwar erst für das 12. und 13. Jh. bezeugt ist, dessen melodische Beschaffenheit sich aber schon in mehreren Sequenzen der Frühzeit findet" (Art. *Sequenz*, loc. cit., 1965, 527).
Vielmehr versucht Stäblein, mit dem Ausdruck „standardisierte kirchliche Sequenz" den seit den frühesten Quellen vorherrschenden Typus eines parallelen, syllabischen Gesanges von den unregelmäßigen Formbildungen, die auch im weltlichen Bereich zu finden sind, zu unterscheiden:

Art. *Sequenz*, loc. cit.: *Die standardisierte kirchliche Sequenz*. Sie ist der verbreitetste und für die Weiterentwicklung maßgebende Typ. Ihren Platz hat sie, wie auch der zweite Typ [sc. die „a-parallele Kirchensequenz"], in der Messe (abgesehen von dem selteneren Vorkommen in den Gebetszeiten)... (522);
Ungeachtet aller formalen Nuancen und aller historischen Wandlungen des Stils besteht die Sequenz im Prinzip stets aus einer Folge von Doppel-Versikeln: aa bb cc dd.....: Zwei gleich lange Textzeilen, die aber von den vorhergehenden wie den nachfolgenden durch ihre verschiedene Länge sich abheben, werden auf eine sich wiederholende Melodiezeile gesungen (ein Prinzip, das nicht nur die Sequenz, den Lai-Leich und die Estampie beherrscht, sondern auch sonst in der ma. Musik wirksam werden sollte, z. B. im Conductus, der Cantio, in Offizien-Gesang, der Verbeta, Prosulae aller Art, den durchtextierten Alleluias, im Minnesang) (523).

Schließlich wird mit Blick auf das 12. Jh. von der „Sequenz jüngeren Stils" gesprochen:

RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Sequenz*: Der etwa zweihundert Jahre später fertig ausgebildete Typus der sogenannten Sequenz jüngeren Stils unterscheidet sich von seinem „klassischen" Vorläufer. Die einzelnen Versikelpaare (Strophe und Gegenstrophe) zeigen untereinander gänzliche oder zumindest weitgehende Angleichung ihrer Silbenzahl. An die Stelle der metrisch durchgehend differenzierten Textstruktur tritt ein streng geregelter Akzentrhythmus; die Assonanz wird vom Reim verdrängt. Dem entsprechen auf seiten der Melodie eine starke Vereinheitlichung der Bauelemente und das Fehlen jeder Beziehung zum Alleluia. Die meist sehr eingängigen Melodien können zufolge ihrer gemeinsamen oder ähnlichen Grundstruktur verschiedenen Texten zugeordnet werden. Große Intervallsprünge und die Vorliebe für einen weitgespannten Ambitus... charakterisieren das melodische Gefüge der jüngeren Sequenz. Im Mittelpunkt dieser neuen Richtung steht der Augustinerchorherr Adam von St. Viktor zu Paris... (864 b f.).

A. Hughes führt 1934 die Benennung „Sequela" zur Bezeichnung einer Melodievorlage zur Textierung innerhalb des westfränkischen und englischen Raumes ein, um im Rahmen seiner Ausgabe eine einfache Unterscheidung zwischen den Melodien oder „jubili" in ihrer ursprünglichen Form und den nachträglich hinzugefügten Texten treffen zu können. Nur diese bezeichnet Hughes als „sequence":

Anglo-French Sequelae... (London 1934): The plan of the present volume is therefore as follows: to present all the melodies which are to be ranked... as Anglo-French, saving those which have to be omitted for the present because they are only known in neumatic form; and to present them in their earliest versions, which are (with the exception of those containing *Verba*) wordless. For the simplification of terms, SEQUELA is used throughout to denote the melody or jubilus in this primitive condition, SEQUENCE to denote the verbal text afterwards applied to it. The form of the sequela is reached by studying (where these exist, as is usually the case) the melismatic neumatic forms of the tenth or eleventh centuries, interpreting their positions upon the stave by reference to the later MSS. in „carefully-heighted" neums and those, still later, upon the one, two or fourlined stave (4).

In der Folge übernehmen verschiedene Musikwissenschaftler die von Hughes getroffene – und im strengen Sinne nur für den westfränkischen und englischen Raum sinnvolle – Unterscheidung:

Encyclopédie de la Musique III (Paris 1961), Art. *Séquence*: Abstraction faite des discussions sur l'origine de la séquence, on désigne pratiquement de ce nom les mélismes qui prolongent l'*alleluia* (le nom technique, dans les manuscrits, est *sequentia* ou mieux *sequela*)... (695 a);
A. Traub, *Hucbald von Saint-Amand. De harmonica inst.* (Beitr. zur Gregorianik VII, 1989): Hucbald scheint [mit der Erwähnung der „sequentia stans a longe", zit. oben, I. (1)] eine nichttextierte Form (sequela) zu meinen (50, Anm. 136).

In der gleichen Absicht, eine begriffliche Unterscheidung hinsichtlich der textierten und untextierten Melodien zu treffen, wählt R. L. Crocker das lateinische Wort sequentia für eine textlose Melodie im

Unterschied zur textierten „sequence". Diese Wortwahl stützt sich auf die ersten Quellen im westfränkischen Raum, welche den textlosen, unter der Rubrik sequentia eingeordneten Melodien die textierten als sogenannte prosa gegenüberstellen (vgl. oben, I. (2)(a)):

The Troping Hypothesis (MQ LII, 1966): It is now clear from recent research [sc. von Stäbleins oben zit. Aussagen] that there was a thing called a *sequentia* before there was a *prosa*, and that this *sequentia* (for which it is convenient to retain the Latin form of the term) was a melisma to replace the repeat of the Alleluia after the verse – or actually to be interpolated into the Alleluia as its expansion (199);
It may actually be possible to trace the musical development that led from the short, rhapsodic, old *sequentia* to the long, highly structured newer sequence-with-prose. If we succeed in doing so, it will only be to show a spectacular (but not unparalleled) case of stylistic growth, all the more requiring a kind of musical understanding that the troping hypothesis cannot provide. In any event, we only obscure the development from old *sequentia* to new sequence by saying that since the first is a trope, so is the second (202 f.);
Crocker 1973: Nor is the matter merely one of terminology, but rather concerns the basic concept of the category. The old *sequentia* was a melisma, and in some of those cases that are preserved..., text seems actually to have been added to a pre-existent melisma as a continuation of the thought expressed in the verse of the alleluia to which the *sequentia* belonged. The case of the new sequence is different: not only is there no documentary proof that these sequences existed as melismas before they were texted; but also, if we consider as a group the sequences we know through Notker's witness to be of the ninth century, we find that about half of them show no clear relationship to a known alleluia (276);
vgl. auch New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986), Art. *Sequentia*: In the Middle Ages, the textless melody to which a text (termed a *prosa*) was fitted in order to create what is now usually called a sequence... (741 a).

Auxesis, die auf eine bei mehrmaliger Wiederholung wachsende und höhersteigende „harmonia" verweist. Die melodischen Figuren mit den Namen Climax oder Gradatio zeichnen sich aus durch ein Steigen in Sekunden. Schließlich spricht J. G. Walther einen vergleichbaren Vorgang auch mit der Figurenbezeichnung Epizeuxis an, die für eine Steigerung durch gleichbleibende Wiederholung verwendet wird:

J. Burmeister, *Musica poetica* (Rostock 1606), XII *De Ornamentis sive de figuris Musicis*: Ornamentum, sive Figura musica est tractus musicus, tam in Harmonia, quàm in Melodia, certâ periodô, quæ â Clausula initium sumit, & in Clausulam definit, circumscriptus, qui à simplici compositionis ratione discedit, & cum virtute ornatiorem habitum assumit & induit. Id duplex est; alterum Harmoniæ alterum Melodiæ. Harmoniæ *est, quô periodus aliqua Harmoniæ ex quotenis etjam ea confecta sit vocibus, novum induit habitum, alienum à simplici consonantiarum absolutarum nexu* (55);
Auxesis... fit, quando Harmonia sub unô eôdemquè textu semel, bis, tervè, & ulterius repetitio, conjunctis solis Concordantijs, crescit & insurgit (61);
WaltherL (Lpz. 1732): *Auxesis*... heisset: wenn ein *modulus*, oder eine Melodie zwey- bis dreymahl wiederholt wird, aber dabey immer höher steiget (60 b);
Climax, oder *Gradatio*... ist... eine Wort-Figur, wenn z. E. gesetzt wird: Jauchzet und singet, singet und rühmet, rühmet und lobet. ...eine Noten-Figur, wenn nemlich zwo Stimmen per *Arsin & Thesin*, d. i. auf- und unterwerts *gradatim* Tertzenweise mit einander fortgehen. ...wenn eine Clausul mit und ohne Cadentz etlichemahl *immediatè* nach einander immer um einen Ton höher angebracht wird (172 a f.);
Epizeuxis..., *Adjunctio*... ist eine *Rhetorische* Figur, nach welcher ein oder mehr Worte sofort hintereinander *emphatischer* Weise wiederholt werden. Z. E. Jauchzet, jauchzet, jauchzet dem Herrn alle Welt; setzet man aber: Jauchzet, jauchzet dem Herrn alle, alle Welt; so ists eine doppelte *Epizeuxis* (228 a f.).

II. In einem völlig anderen Bedeutungszusammenhang und losgelöst von der kirchenmusikalischen Benennung erscheint das Wort Sequenz zu Anfang des 19. Jh. zur Bezeichnung einer SATZTECHNIK, DIE VON DER WIEDERHOLUNG EINER HARMONISCHEN ODER MELODISCHEN WENDUNG geprägt ist.

(1) Dieses Begriffsverständnis steht in ENGER INHALTLICHER BEZIEHUNG ZU VERWANDTEN, SOWOHL ZEITLICH VORANGEHENDEN ALS AUCH PARALLEL GEBRAUCHTEN BEGRIFFSWÖRTERN.

(a) Die Benennungen einiger RHETORISCHER FIGUREN in Kompositionstraktaten des 17. Jh. verweisen auf musikalische Wiederholungssituationen. Burmeister teilt die dem „ornamentum" dienenden Figuren auf in melodische und harmonische. Unter letzteren findet sich die Figur mit der Bezeichnung

(b) Der später Sequenz genannte Sachverhalt wird ab dem ausgehenden 18. Jh. umgangssprachlich mit den Ausdrücken ROSALIE, SCHUSTERFLECK UND VETTERMICHELN angesprochen, die dann auch im Umfeld der Worterklärungen von Sequenz begegnen. Das Wort Rosalie ist erstmals 1773 bei Burney belegt, der damit auf endlose Fortspinnungen und Wiederholungen „in verschiedenen Tonarten" in den Kompositionen von Fr. X. Richter anspielt. Singulär ist seine Wortherleitung aus einem italienischen Sprachgebrauch, der mit Rosalia eine fromme Frau benenne, die besinnungslos das Pater Noster wiederhole; gemeint ist wohl das Beten des Rosenkranzes. Der deutsche Übersetzer vermeidet diese Deutung und ersetzt sie durch den Hinweis auf die umgangssprachlichen Worte Schusterfleck und vettermicheln, letzteres in Anlehnung an ein Lied:

Ch. Burney, *The present state of music in Germany the Netherlands and United Provinces* (London ^{2}1775): M. Fr. Xav. Richter should have been distinguished among the

musicians of Manheim... ...he spins and repeats passages in different keys without end. The French and Italians have a term for this tediousness, which is wanting in our language, they call it *Rosalie*, or *Rosalia**: an Italian cries out, upon hearing a string of repetitions, either a note higher, or a note lower, of the same passage or modulation, *ah, santa Rosalia!* Indeed this species of iteration indicates a want of invention in a composer, as much as stammering and hesitation imply a want of wit or memory in a story-teller (II, 329);
* The term is derived from the name of a female faint remarkable for repeating her *Pater noster*, and stringing her beads more frequently than even St. Dominic himself, or than any other pious person that has merited a place in the *Golden Legend* (ibid.);
Carl Burney's... Tagebuch seiner Mus. Reisen III, aus dem Engl. übers. von C. D. Ebeling (Hbg 1773): Herr F r. X a v. R i c h t e r, sollte unter den Musikern zu Manheim vorzüglich bemerkt worden seyn. ...er transponirt und wiederhohlt die Passagien in verschiedenen Tonarten bis zum Ueberdruß. Die Franzosen haben einen Ausdruck für diese Armseligkeit, welcher andern Sprachen fehlt, sie nennen es R o s a l i e (*): woher sie dieses Wort entlehnt, weiß ich nicht; es bedeutet aber diejenige Armuth des Geistes eines Komponisten, da er einen musikalischen Satz, unmittelbar um einen Ton höher oder tiefer wiederholt....
[Anm. d. Übersetzers] (*) Die Deutschen nennen es einen Schusterfleck, und man sieht leicht, woher. Ich habe es auch sehr komisch durch ein Zeitwort Vettermicheln bezeichnen gehört. Und wer nur jemals von dem berühmten Liede: Gestern abend war Vetter Michel da, etwas gehört hat, wird gleich wissen, was man meynt, wenn man sagt: dieser oder jener Komponist vettermichelt (267).

Zu Beginn des 19. Jh. sind diese Ausdrücke weit verbreitet. Das Wort Rosalie wird nun mit einem nicht näher bestimmbaren deutschen Lied oder einer Arie mit steigender Melodieformel verbunden, das diesen Namen trage. Der Sachverhalt der musikalischen Steigerung wird dabei immer weiter differenziert und mit anderen Begriffswörtern in Zusammenhang gebracht: Sie wird als Transposition bezeichnet und mit Septimengängen in Beziehung gesetzt; oder es wird unterschieden, ob die Versetzung tonal oder modulierend sei und wie die „Ähnlichkeiten" des Tonsatzes beschaffen sind. Vereinzelt wird das Wort Rosalie für Versetzungen im Halbton- oder Ganztonabstand spezifiziert und der Ausdruck Schusterfleck auf Versetzungen bezogen, „die nicht die Tonart wahren":

Chr. Fr. D. Schubart, *Von den Rosalien* (Dtsch. Chronik I, 1774, 3. Beilage): Die Methode der Alten, meistens mit Septimengängen zu moduliren, mußte die R o s a l i e n hervor bringen. Da war auch unser Ohr noch unverwöhnt genug, den Satz in einem andern Tone anhören zu können, den es bereits im Grundton gehört hatte. Man hört's auch noch in den Melodien der deutschen Volkslieder, daß es die alten Musiker sogar für eine Schönheit halten mußten, einem schönen melodischen Gang durch die Wiederholung in andern Tönen mehr Kraft und Eindruck zu geben. Man hört's, wie unsre Handwerksbursche freudig aufjauchzen, wann sie in der Reprise des Volkslieds: G e s t e r n A b e n d w a r V e t t e r M i c h e l d a etc. etc. eine nach heutigem Sinne schwer auffallende Rosalie herablärmen. Man kann aus diesem Grunde die Rosalien mit dem Uebersetzer des B u r n e y sehr schicklich V e t t e r M i c h e l nennen. Der Name S c h u s t e r s f l e c k, womit sie sonst die deutschen Tonkünstler zu bezeichnen pflegten, hat für mich was eckles und widriges... Eine Rosalie ist also die ohne Vorbereitung auf einander folgende Wiederholung des nemlichen Motivs. Der Name hat seinen Ursprung von einem alten welschen Volksliede: *Rosalia, mia cara*, wo in der Reprise die noch gröbere Wiederholung, als in unserm deutschen V e t t e r M i c h e l, vorkömmt [folgt Notenbeispiel] (33 f.);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Transposition*: Weil man sich aber in der ersten Hälfte des jüngst verflossenen Jahrhunderts derjenigen Art derselben, bey welcher der Satz unmittelbar einen Ton höher transponirt wird..., allzu oft bediente, so konnte es nicht anders kommen, als daß man ihrer endlich so überdrüßig wurde, daß der gute Geschmack ihren Gebrauch nicht mehr billigen konnte. Dieses veranlaßte, daß man diese Art zu moduliren, um sie lächerlich zu machen, mit verschiedenen ziemlich weit hergeholten Namen belegte. Von einigen wird sie R o s a l i e genannt, wegen einer gewissen Arie, von der man sagt, daß in derselben viel solche Transpositionen vorkommen; andere nennen sie einen S c h u s t e r f l e c k; von noch andern wird sie V e t t e r M i c h e l genannt, weil sich in einem gewissen Liede, welches sich anfangt: Gestern Abends war Vetter Michel da etc. solche Tonführungen befinden. Jedoch ist, wie schon gesagt, dieses nur von derjenigen Art der Transposition zu verstehen, bey welcher der vorhergehende Satz eine Stufe höher transponirt wird. Die übrigen Arten derselben billigt noch jetzt der gute Geschmack, wenn anders vernünftig damit verfahren wird (1585 f.);
Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Rosalie*: On donne ce nom à la répétition d'une même phrase de chant, sur les cordes qui sont un degré plus bas ou plus haut.
On a banni de toutes les compositions de bon goût, ces répétitions fastidieuses et banales, trop faciles à deviner ou à prévoir. On en souffre, cependant, deux encore, mais non pas trois (II, 237 f.);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): R o s a l i e, *Schusterfleck*, ist ein kleiner Satz, der mehrmal unmittelbar und in stufenweiser Rückung auf höhere oder tiefere Stufen versetzt, wieder erscheint. Man missbilligt ihn in der Regel seiner Einförmigkeit wegen... (86);
DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Schusterfleck*: R o s a l i e, Spottname für die mehreremale gleich nach einander erfolgende Versetzung oder Rückung einer Melodie auf die nächsthöhere oder tiefere Tonstufe. Am trivialsten sind diese Rückungen, wenn sie aufwärts steigen und innerhalb desselben Tongeschlechtes (Dur oder Moll) bleiben, weil sie alsdann einander melodisch völlig ähnlich sind, und dieselbe harmonische Rückung (Septimenmodulation, der sie auch wohl den Ursprung verdanken) mehreremale sich wiederholt... Abwärtsschreitend, und wenn das Tongeschlecht wechselt, vollständige melodische Aehnlichkeit in Bezug auf die Lage der Halbtöne also nicht mehr vorhanden ist, wird man sie leidlicher finden...
Erfolgt die Versetzung nur einmal, oder wenn auch noch ein zweites mal, so doch auf einem andern Intervall und melodisch nicht völlig ähnlich, oder abwechselnd auf- und abwärts, so kann sie unter Umständen ganz leidlich sein. Weil aber namentlich die steifen stufenweisen auf sehr

billiger Septimenmodulation beruhenden Rückungen von Componisten, die mit ihren Gedanken nichts besseres anzufangen wussten, bis zum Ekel verbraucht worden sind und immer eine gewisse Armuth an Wendungen bekunden, hat man sie durch allerhand Spitznamen lächerlich zu machen gesucht, und unter andern auch Schusterfleck genannt, weil der Satz ebenso stufenweise aufeinandergepappt ist wie die Lederflecke eines Stiefelabsatzes. Der Spottname Rosalie stammt von einem italienischen Volksliede *Rosalia cara mia*, in dem diese Rückungen in gröbster Weise auftreten (748);
BakerD (London [1895] [2]1923), Art. *Sequence*: ...a sequence progressing by a whole tone or semitone is called a Rosalia (176 a);
RiemannL, hg. von A. Einstein (Bln [10]1922), Art. *Sequenz*: Die nicht die Tonart wahrende, sondern den ganzen Satz transponierende harmonische Sequenz ist als Schusterfleck... verrufen (1191 a).

(c) Die musikalische Fachsprache verwendet zunächst die Begriffe TRANSPOSITION, VERSETZUNG UND PROGRESSION zur Bezeichnung des später Sequenz genannten Sachverhalts. Ursprünglich wurde unter dem Wort transpositio die Versetzung des Tonraumes durch Vorzeichnung eines ♭ verstanden. In diesem Sinne spricht J. G. Walther von der Versetzung einer Melodie um eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer. H. Chr. Koch unterscheidet zwischen den Begriffen Transposition und Versetzung: Bei der Transposition führe die unmittelbare melodische Wiederholung zu einer Veränderung der Tonart, bei der Versetzung werde die Tonart beibehalten und entweder über gleichbleibender Harmonie oder über tonal wechselnden Akkorden ein Steigen oder Fallen der Melodie vorgenommen, was bei längerer Ausdehnung auch „Progression" genannt werden kann:

WaltherL, loc. cit., Art. *Transpositio*: ...eine Versetzung, heisset... nach dem Sinn der Alten: wenn eine pur *diatonische* Melodie, entweder um eine *Quart* höher, oder um eine *Quint* tieffer versetzet wird, da alsdenn nur ein einziges *b* in die Vorzeichnung kommt (613 b);
KochL, loc. cit., Art. *Versetzung*: Transposition und Versetzung sind, etymologisch genommen, zwey völlig gleichbedeutende Wörter; auch werden sie zuweilen in der Sprache der Kunst gleichbedeutend gebraucht. Dieses kann aber eigentlich nur in dem Falle geschehen, wenn man das deutsche Wort Versetzung in einem weitern Sinne braucht, als da, wo von verschiedenen Arten der unmittelbaren Wiederholung eines melodischen Theils in eben derselben Stimme die Rede ist. In diesem letzten Falle ist man gewohnt, mit den beyden Wörtern, Versetzung und Transposition, zwey verschiedene, jedoch nahe verwandte Begriffe zu verbinden...
Unter dem Ausdrucke Versetzung verstehet man eigentlich die Wiederholung eines unmittelbar vorhergehenden melodischen Theils, wenn sie in ebenderselben Stimme und in der nemlichen Tonart, aber auf andern Stufen der Tonleiter gemacht wird. Hierdurch unterscheidet man die Versetzung von der Transposition, bey welcher die Wiederholung des unmittelbar vorhergehenden melodischen Theils jederzeit in einer andern Tonart geschieht; und von dieser ist in dem Artikel Transposition besonders gehandelt worden.
Die Versetzung kann entweder bey ebenderselben wiederholten harmonischen Grundlage statt finden... in diesem Falle ist sie aber gemeiniglich eine bloße Verwechslung der in Terzen oder Sexten fortschreitenden Oberstimmen..., oder sie kann auch bey abgeänderter harmonischen Grundlage geschehen... und dieser Fall ist es besonders, den man unter dem Ausdruck Versetzung versteht...
Wenn ein solcher melodischer Theil mehrmals, und zwar stufenweis versetzt wird, so nennet man alsdenn die Versetzung insbesondere eine P r o g r e s s i o n (1676 ff.);
Art. *Transposition*: Unter den verschiedenen Arten der unmittelbaren Wiederholung eines kurzen melodischen Theils in einer und eben derselben Stimme, bezeichnet das Wort Transposition besonders diejenige, bey welcher der unmittelbar vorhergehende Satz in einer andern Tonart wiederholt wird... Man unterscheidet also die Transposition nicht allein von der Wiederholung überhaupt, sondern auch insbesondere von der Versetzung, bey welcher der vorhergehende melodische Theil in eben derselben Tonart, aber auf verschiedenen Stufen der Tonleiter wiederholt wird... (1585 f.).

(d) In Frankreich begegnen für entsprechende Verlaufsbildungen die Prägungen MARCHE DE BASSE BZW. MARCHE HARMONIQUE, die auch im Deutschen verzeichnet werden. Mit der in den Ausdruck aufgenommenen Bedeutung des Basses klingt die Herkunft aus der Generalbaßzeit an. Auch wird der Vorgang in erster Linie harmonisch aufgefaßt und weniger von der Melodie her verstanden:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Marcher*: Ce terme s'emploie figurément en Musique, & se dit de la succession des Sons ou des Accords qui se suivent dans certain ordre. *La Basse & le Dessus* marchent *par mouvements contraires*. Marche *de Basse*. Marcher *à contre-tems* (273);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Sequenz*: In der Lehre vom musikalischen Satz versteht man unter Sequenz eine eigentümliche typische Führung der Stimmen, darin bestehend, daß bei mehrmaliger stufenweise steigender oder fallender Wiederholung eines Intervallschritts im Baß... auch die übrigen Stimmen die bei den ersten beiden Baßtönen genommene Bewegung stufenweise fortschreitend wiederholen (weshalb die Franzosen die Sequenz einfach *Marche de basse* oder *Progression* nennen) (849 a);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Séquence*: L'école allemande contrapontique indique par le terme *Sequenz* une suite de notes répétées sur les mêmes degrés ou sur d'autres, ou une série d'accords telle que la *marche harmonique* des auteurs français (404 b).

(2) In der Satzlehre von Weber wird der Ausdruck Sequenz PARALLEL ZUR PRÄGUNG HARMONISCHE REIHE eingeführt:

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz [1818] [2]1824), Kap. *Harmonische Reihen oder Sequenzen*: E i n e f o r t g e s e t z t e R e i h e e i n a n d e r

ähnlicher Harmonieenschritte nennt man eine harmonische Reihe, oder Sequenz.
Die Aehnlichkeit der Harmonieenschritte kann auf Verschiedenerlei beruhen.
1.) Sie kann erstens darin bestehen, dass lauter Harmonieenschritte von einerlei Grösse aneinander gereiht werden, z. B. lauter Sekundenschritte, lauter Terzenfortschreitungen u. s. w. (II, 177 f.);
2.) Eine andere eigene Art von Aehnlichkeit der, zu einer Sequenz aneinander gereiheten Grundschritte, entsteht daraus, wenn die Harmonieen sämmtlich einander nicht blos ähnlich, sondern auch gleich sind, z. B. nicht blos lauter Dreiklangs- oder Vierklangsharmonieen, oder Dreiklangs- und Vierklangsharmonieen in symmetrischem Wechsel, sondern auch sogar lauter Dreiklänge oder Vierklänge derselben Gattung, z. B. lauter harte Dreiklänge, lauter Hauptvierklänge, u. s. w. (II, 179);
Da nun aber auf den verschiedenen Stufen einer Tonleiter nicht einerlei Harmonieen zu finden sind, z. B. auf der ersten Durstufe ein harter Dreiklang, auf der zweiten ein weicher, u.s.w., so können auch, natürlicher Weise, in einer Sequenz von Harmonieen aus Einer Tonart, die Akkorde nicht von einerlei Kaliber sein; und umgekehrt, wenn letzteres der Fall ist, muss die Reihenfolge nothwendig aus Akkorden von mehreren Tonarten gebildet sein... (II, 180);
Aus eben dem Gesichtspunkte wird man auch bemerken, dass eine, sich in einer Tonart herumdrehende Sequenz, unmöglich aus Grundschritten ganz gleicher Grösse bestehen kann... Auch dieses ist sehr natürlich: weil nämlich die Tonleiter nicht aus lauter gleichgrossen Stufen besteht (II, 181);
Man sieht wohl, dass solche Sequenzen sich bis ins Unendliche variiren lassen, je nachdem man entweder blos Dreiklang-, oder blos Vierklangharmonieen, oder Beiderlei, und zwar entweder blos ähnliche, oder ganz gleiche Harmonieen, bald sämmtlich in einerlei, bald abwechselnd in verschiedenen Lagen, bald auf ähnlichen, bald auf verkehrten Taktzeiten wiederkehrend, in Reihen zusammenflicht. Die verschiedenen hier möglichen Kombinationen sind fast zahllos (II, 184);
HäuserL (Meissen 1828): Harmonische Reihenfolge oder Sequenz nennt man eine fortgesetzte Reihe einander ähnlicher Harmoniefolgen (I, 105);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Sequenz*: Sequenzen sind... harmonische Reihenfolgen (286);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): Sequenz, Folge, harmonische Reihenfolge. Eine fortgesetzte Reihe einander ähnlicher Harmonieen- oder Melodieen-Folgen (86).

Doch mit Marx setzt sich der Begriff Sequenz als eigentlicher musiktheoretischer Terminus durch. Dabei werden der Begriffsumfang gegenüber den Fachwörtern Transposition, Versetzung und Progression präzisiert und erweitert sowie die verschiedenen Möglichkeiten von Harmoniefortschreitungen hinsichtlich der Intervallschritte des Basses und der Akkordarten der Fortschreitung untersucht. Eine besondere Rolle spielen dabei die „Quartquintengänge“ oder „Septimenfolgen“, die in der Folge als „Quintfallsequenz“ eine der Hauptformen bilden. Bei Marx werden die Quartquintengänge jedoch für die aktuelle Kompositionspraxis wohl wegen ihres häufigen Gebrauchs in der Generalbaßmusik des 18. Jh. als problematisch angesehen:

A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): ...hat man längst ausfindig gemacht, dass eine gewisse Tonfolge besonders geeignet sei, fliessende Harmonie, Vorhalte mit Bindungen u.s.w. hervorzurufen. Es sind dies jene

Quartquintengänge,

die wir schon im ersten Theile... als Grundbässe von Septimen- und Nonensequenzen in Bewegung gesetzt haben. Allein eben desshalb sind dergleichen Gänge bald nackt, bald verkleidet so oft schon zu Fugenthematen gebraucht worden, dass man förmlich vor dem damit eingerissenen Schlendrian warnen muss. Ohnehin sind dergleichen Tonfolgen vermöge ihres gleichbleibenden Grundgehalts eher zu Gängen, als zu Satzbildungen geeignet und verbreiten bei der Durchführung des Themas durch die Stimmen über das Ganze eine solche Eintönigkeit, dass man leicht nichts Anderes, als einen fortgesetzten Gang zu hören meint. Es kann nicht ausgesprochen werden, dass dergleichen Gänge unzulässig oder unbrauchbar seien; vielmehr werden wir gelegentlich selbst noch Themate zu betrachten haben, die auf ihnen beruhen und trefflich bearbeitet worden sind. Nur vor der bequemen Hingebung an das Gewohnte und leicht zu Handhabende war zu warnen (214);
Und hier kommen wir nochmals auf jene vielberufenen Quartengänge... zurück. Wie wir im Obigen... uns Themate gewissermassen erzogen haben, so lässt sich auch der abgenutzten Quartenfolge noch ein frischerer Zweig entlocken. Das Gefühl, der Gang solcher Sequenzen kann einmal im Momente der Komposition uns besitzen; wir wollen es nur nicht nackt und roh heraustreten lassen, wir wollen selbst diesen Stoff mit irgend einer rhythmischen Energie und Freiheit oder irgend welcher melismatischen Blüte veredeln (223 f.);
ders., Art. *Sequenz*, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI, hg. von G. Schilling (Stuttgart 1838): jede Fortsetzung eines melodischen oder harmonischen oder melodisch harmonischen Motivs, einer festen, sich wiederholenden Form. Vorzugsweise bezeichnet man jedoch mit diesem Namen jede gleichmäßig fortgehende Accordreihe, und zu allernächst die Ketten von Septimen-, oder Nonen-, oder Septimen- und Nonen-Accorden...
Es hat sich ein Dominantaccord hier nicht in seinen tonischen Dreiklang, sondern in einen neuen, aus diesem entstehenden Dominantaccord aufgelöst, und dieses Motiv wird beliebig weit fortgeführt. Den Sequenzen ist, wie schon aus ihrer Entstehung folgt, eine große innere Einheit und eine im Grunde endlose Laufbahn eigen, und dieses ihr einheitsvolles, fließend und schrankenlos bewegliches Wesen geht auf alle durch Figuration u.s.w. auf ihnen zu entwickelnden Gestaltungen über, die sich bald einfach... bald wechselvoller... ausbilden, ja durch reiche, weniger symmetrische Ausführung die Einfachheit oder Einförmigkeit der Grundlage geschickt verbergen oder überwinden können (338 f.).

(3) In der Folge bezeichnet Sequenz MUSIKALISCHE VORGÄNGE NACH BESTIMMTEN VERLAUFSMUSTERN.

Über Septimenfolgen und Quintfallsequenz hinausgehend werden nun in allen möglichen Intervallen solche Verläufe untersucht und für die Kompositionspraxis beschrieben. Der von der Redaktion angefügte Schlußsatz an A. B. Marx' Art. *Sequenz* in Schillings Nachschlagewerk meint etwa mit den als Sequenz bezeichneten Sextreihen wohl den ‚Fauxbourdonsatz' mit parallel geführten Sextakkorden. H. Riemann beschreibt sekundweise steigende oder fallende Baßgänge in den verschiedenen Intervallen, womit neben Quintfall und ‚Fauxbourdonsatz' weitere für die Kompositionsgeschichte wichtige Modelle erfaßt werden:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838), Art. *Sequenz*: Einige Tonlehrer, und namentlich die, welche nach dem Logier'schen Systeme ihre Theoreme aufstellen, pflegen auch wohl die Sextenreihen Sequenzen zu nennen (339);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Sequenz*: Die gewöhnlichsten Arten der Sequenz sind außer der angegebenen [sc. in „steigenden Quarten"]: 2) In steigenden Quinten [sc. sekundweise] steigend..., 3) In fallenden Quarten [sekundweise] steigend..., 4) In fallenden Quinten steigend..., 5) In steigenden Quarten fallend..., 6) In steigenden Quinten fallend..., 7) In fallenden Quarten fallend..., 8) In fallenden Quinten fallend..., 9) In steigenden Terzen steigend..., 10) In fallenden Terzen steigend..., 11) In steigenden Terzen fallend..., 12) In fallenden Terzen fallend..., 13) In fallenden Sekunden steigend..., 14) In steigenden Sekunden fallend...
Die Sequenzen, welche in Quarten und Quinten fortschreiten, werden in der Regel mit den Dreiklängen der Baßtöne harmonisiert...; doch sind auch die Septimen- und Sextenakkorde vielfach von guter Wirkung... (849 a f.).

Dabei wird regelmäßig wie etwa bei Marx mit den Ausdrücken die Gefahr der Langeweile bei zu häufiger Wiederholung des Modells verbunden. Dem Komponisten wird ein „schlendrianistisches Wesen" unterstellt, das „Kraft" und einen „hervortretenden Charakterzug" vermissen läßt:

Marx, Art. *Sequenz*, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI, loc. cit.: Aber eben so einleuchtend ist auch, daß sie, am unrechten Orte und zu häufig angewendet, der Composition Einförmigkeit und ein schlendrianistisches Wesen mittheilen, in dem alle Kraft, jeder hervortretende Charakterzug endlich verloren geht. So war es z. B. unter den schwächern Fugisten in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts förmlich eingerissen, ihren Fugenthema's Quartenschritte mit den darüber gehörigen Septimensequenzen... bald nackt, bald verblümt einzupflanzen (339).

(4) Streitig ist in Erläuterungen des Begriffs Sequenz, ob damit ein HARMONISCHER ODER MELODISCHER VORGANG oder beides zugleich angesprochen wird. H. Riemann unterscheidet 1884 zwischen tonalen und modulierenden Sequenzen. Tonale Sequenz gilt als rein melodischer Vorgang, bei dem die Harmonie nur am Anfang und Schluß zur Geltung komme. 1887 weist er darauf hin, daß bei solchen Verlaufsbildungen die harmonischen Regeln des Tonsatzes „suspendiert" sein können. Mit dem Hinweis auf Fr.-J. Fetis, *Traité complet de la théorie et de la practique de l'harmonie* (Paris [1844] [12]1879), versteht er nun das „wahre Wesen" der Sequenz als ein melodisches:

Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878), Art. *Septimenfolgen*: Namentlich auf diesen Quintengängen, die man auch mit S e q u e n z bezeichnet, beruhen die sogenannten Rosalien, sie sind natürlich harmonisch bedeutungslos (227);
RiemannL (Lpz. [2]1884), Art. *Sequenz*: Der Sinn der Sequenz ist der eines streng diatonischen melodischen Fortschreitens aller Stimmen, wobei die Zahl der Stimmen indessen durch die sprungweisen Schritte (Mehrstimmigkeit durch Brechung) einzelner Schritte noch vermehrt wird, d. h. bei den Quartensequenzen repräsentiert die Baßstimme zwei in Quarte parallel miteinander die Tonleiter durchlaufende Stimmen... und ebenso bei den andern, so daß die Sekundsequenz das sonst undenkbare Beispiel der Parallelfortschreitung in Sekunden bietet. Mit andern Worten: solange die Sequenz dauert, machen alle Stimmen eigentlich nichts anderes als diatonische Durchgänge; die harmonische Bedeutung der einzelnen Akkorde kommt nicht zur Geltung, nur Anfang und Schluß wirken harmonisch (849 b f.);
RiemannL (Lpz. [3]1887), Art. *Sequenz*: Die Sequenz hat die Theoretiker lange irre geführt, bis endlich Fétis ihr wahres Wesen aufdeckte und betonte, daß sie eigentlich nicht eine harmonische, sondern eine melodische Bildung ist, daß im Gegenteil die harmonische Entwicklung so lange suspendiert ist, als die Sequenz währt...
S. Sechter u. a. haben sich durch das häufige Vorkommen solcher Fortschreitungen... in Sequenzen der besten Meister verleiten lassen, dieselbe als für sich harmonisch normale, typische anzusehen... (916 a f.).

In der *Gesch. d. Musiktheorie im IX.–XIX. Jh.* ([Lpz. 1898] Bln [2]1921) weist Riemann ebenfalls auf die melodische Bedeutung der Sequenz hin. Mit Blick auf ein Beispiel von J. Ph. Kirnberger, in dem eine Akkordfortschreitung von Dreiklängen über den Baßtönen e A f H g c zeigen soll, daß der verminderte Dreiklang über H eine „*konsonierende*" Quinte enthalte, die keiner Auflösung bedürfe, weist Riemann wieder auf Fétis' Äußerung hin, in der die Sequenz von einer logischen Akkordfortschreitung unterschieden werde:

Daß dieses Exempel gar nichts beweist, ist freilich erst gemeinverständlich geworden, seitdem FÉTIS darauf hingewiesen hat, daß *in der Sequenz die Harmonien nicht ihre natürlich logischen Fortschreitungen machen, sondern nur eine an sich vernünftige und logische Akkordfolge mechanisch stufenweise durch die Skala schreitend nachgeahmt wird* (*Traite de l'harmonie* S. 253). Die in den Generalbässen der guten alten Zeit so häufige stufenweise Folge gleich bezifferter Bässe (*Marche de basse, Progression*) hatte so die Gewöhnung besonders an die Folge stufenweise fortgeschobener Quarten- und Quintenschritte des Basses herbeigeführt... (499, Anm.).

Bei den „modulierenden Sequenzen" ist dagegen die Beibehaltung einer Harmoniefolge, steigend oder fallend, entscheidend:

RiemannL (1882), Art. *Sequenz*: Sequenzen ganz anderer Art sind die m o d u l i e r e n d e n, von denen die

vorher besprochenen t o n a l e n zu unterscheiden sind. Das Wesen der modulierenden Sequenz besteht darin, daß zu dem gleichen Baßschritt genau dieselben Harmonien (ohne Rücksicht auf die Tonleiter) genommen werden...
Sequenzen dieser Art gefährden allerdings die Tonalität; zu ihnen gehört der sogenannte Quintenzirkel (850 a).

III. Sequenz wird im 20. Jh. ausgehend von der vokabularen Bedeutung (und möglicherweise vereinzelt auch angeregt von der Tradition der kirchenmusikalischen Bezeichnungspraxis) als TITEL VON KOMPOSITIONEN verwendet. Die *Sequenza* genannten Kompositionen für verschiedene Einzelinstrumente oder Stimme von L. Berio, die 1958 begonnen wurden und bis 2002 14 römisch gezählte Einzelstücke umfassen, tragen ihre Bezeichnung, „to underline that the piece was built from a sequence of harmonic fields... from which the other, strongly characterized musical functions were derived" (*Luciano Berio. Two Interviews*, hg. von D. Osmond-Smith, New York u. London 1985, 97). Weitere Titel sind etwa *Séquence*, für Stimme, Schlagzeug u. verschiedene Instr. (1950/55) von J. Barraqué, *Séquence I per orch.* (1966) von T. Sikorski und *Sequenza* aus *Camera obscura* (1974) von Fr. Bayle.

Lit.: R. L. CROCKER, The Sequence, in: Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift L. Schrade I, Bern u. München 1973; DERS., The Early Medieval Sequence, Berkeley u. Los Angeles 1977; M. FASSLER, Gothic Song. Victorine Sequences and Augustinian Reform in Twelfth-Cent. Paris, Cambridge 1993; L. KRUCKENBERG, The Sequence from 1050–1150. Study of a Genre in Change, Diss. Univ. of Iowa 1997; DIES., Art. Sequenz, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Kassel u. Stuttgart 1998.

Michael von Troschke, Hamburg 2003

Serenata / Serenade

ital. serenata, zurückgehend auf ein lat./ital. Wortfeld: serenare, aufheitern, heiter machen; serenus/sereno, heiter, hell, ruhig, ausgeglichen, heiterer Himmel; durch sekundären Anschluß an ital. sera, Abend, mit der Bedeutung ‚Abendständchen', ‚Abendmusik' belegt; dtsch. Serenade (zunächst auch Serenada und Serenate), im 17. Jh. über franz. sérénade entlehnt; engl. serenade.

I. Die Bezeichnungen Serenata und Serenade werden in ihrer ALLGEMEINEN GRUNDBEDEUTUNG IM SINNE EINES ABENDSTÄNDCHENS seit dem 17. Jh. in der Musiklit. tradiert.
(1) Dabei begegnen UNTERSCHIEDLICHE ETYMOLOGISCHE BEGRIFFSERKLÄRUNGEN.
(2) Auch registrieren Enzyklopädien einen ENTSPRECHENDEN WORTGEBRAUCH IN DER POESIE sowie die SERENA DER TROBADORS.

II. Als FUNKTIONALER TITEL VERSCHIEDENER ARTIFIZIELLER MUSIKARTEN ist der Begriff der Serenade seit der Mitte des 16. Jh. belegt.
(1) Relativ nahe seiner allgemeinen Grundbedeutung notiert er eine ANSPIELUNG AUF DAS VOLKSTÜMLICHE ABENDSTÄNDCHEN. (a) In dieser Funktion steht die ital. Bezeichnung Serenata vereinzelt als ÜBERSCHRIFT IN MADRIGAL-SAMMLUNGEN. (b) In ähnlicher Absicht werden SZENEN UND WERKE DER COMÉDIE-BALLET UND DER OPER dem Begriff subsumiert.
(2) In einem eher übertragenen Sinne wird der Ausdruck Serenata seit der 2. Hälfte des 17. Jh. für ABENDLICH DARGEBOTENE GELEGENHEITSKOMPOSITIONEN verwendet. (a) Diesen Begriff definieren Autoren des näheren als PRIMÄR IM FREIEN AUFGEFÜHRTE, DRAMATISCHE HULDIGUNGSKANTATE. (b) Gleichzeitig regt sich im 18. Jh. KRITIK AM (ZUSEHENDS ZUR OPER TENDIERENDEN) BEGRIFFSINHALT.
(3) Zudem lassen sich die Bezeichnungen Serenade und Serenata seit der Mitte des 17. Jh. für ZUR ABENDMUSIK BESTIMMTE INSTRUMENTALWERKE nachweisen. (a) In der 2. Hälfte des 18. Jh. gerät dieser Kompositionstitel in ein NETZ ERGÄNZENDER ODER ALTERNATIVER BEZEICHNUNGEN. (b) Als besondere Eigenschaft der Serenade genannten Instrumentalmusik wird ihre GEFÄLLIGE EINFACHHEIT akzentuiert.

III. Mit der Wende zum 19. Jh. verändert der VERLUST DER EHEMALIGEN, DEN AUFFÜHRUNGSMODUS BENENNENDEN FUNKTION den Begriff der Serenade.
(1) Die Werkbezeichnung wird nunmehr im Blick auf die BLOSS KOMPOSITORISCHE IDEE DER DARBIETUNG EINES ABENDSTÄNDCHENS gebraucht.
(2) Hieraus resultiert eine beträchtliche AUSWEITUNG DES BEGRIFFSINHALTES, der nun ein mus. Spektrum vom Lied über das Charakterstück bis nahe der Symphonie umfaßt.

I. Die Bezeichnungen Serenata und Serenade werden in ihrer ALLGEMEINEN GRUNDBEDEUTUNG IM SINNE EINES ABENDSTÄNDCHENS seit dem 17. Jh. in der Musiklit. tradiert.

M. Praetorius verzeichnet den Begriff Serenata als „Abendsgesang mit dreyen oder mehr Stimmen" und instr. Zwischenspielen, die er „Ritornello" nennt; und den Zweck einer solchen Musikdarbietung, die ihm offensichtlich primär aus Universitätsstädten – möglicherweise aus der eigenen Studienzeit – bekannt war, umreißt er dahingehend, daß so am Abend im Freien ein Verehrer „den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht":

Syntagma musicum III (Wolfenbüttel 1619): *SERENATA*. Ist ein Abendsgesang mit dreyen oder mehr Stimmen / Wenn man des Abends vff der Gassen spatziren / oder Gassaten gehet / vnd wie es vff *Vniversiteten* genennet wird / den Jungfern ein Ständichen oder Hoferecht macht / vnd die *Ritornello* dazwischen *musicirt* werden: Davon weiter im 1. Cap. des dritten Theils (18).

Bei diesem Beleg muß zweierlei klargestellt werden. Zum einen nämlich spielt Praetorius mit dem Ausdruck „Hoferecht" nicht etwa auf speziell aristokratische Gepflogenheiten, auf ‚Recht und Brauch bei Hofe' an; als Synonym zu „Ständichen" ist „Hoferecht" vielmehr gemäß der Wendung ‚eine Frau hofieren' als eine durchaus im Volk verbreitete Form der Liebeswerbung aufzufassen (und in Einklang damit verkündet in einem Traum, den G. B. Torretti 1638 in der Dichterakademie G. Strozzis erzählt, bezeichnenderweise eine Liebesdienerin das Ziel der „serenate", einer Dame ihre Ruhe zu nehmen: „Far serenate ad una Dama, non è darle, mà levarle la quiete"; zit. nach W. Osthoff, *Das dramatische Spätwerk Cl. Monteverdis*, Tutzing 1960, 119). Zum anderen bezieht sich die Erwähnung eines typisch universitären Sprachgebrauchs nicht auf ‚Ständichen oder Hoferecht machen', sondern auf ‚Gassaten gehen', wie der spätere Passus verdeutlicht, auf den Praetorius verweist und in dem er des näheren die Bezeichnung Ritornello in Verbindung mit dem Begriff Serenata erklärt:

op. cit.: *Ritornare* ist so viel als zu rück gehen... Alhier aber wird das wort *Ritornello* von den Italianern dahin gedeutet vnd verstanden; wenn man des Abends auff der Gassen Spatzieren / oder wie es auff Universitetten genennet wird / Gassaten gehet: do erstlich ein *Serenata* oder Abendß-Gesang... gesungen/darauff alßbald auff einer *Quintern*, Lauten/*Chitarron*, *Theorba* oder andern *Instrumenten* etwas darzwischen *Musiciret* vnd gespielet; Alßdann wiederumb ein Gesetz oder Verßlin von der *Serenata* gesungen / darauff abermahl mit der *Quintern* oder *Theorba respondiret*, vnd also eins vmbs ander abgewechselt gesungen vnd geklungen wird (128).

Zwei weitere Quellen des 17. Jh. dokumentieren den Begriff der Serenade im Sinne des huldigenden, im Freien dargebrachten Abendständchens, jedoch in einem jeweils anderen Kontext. So schreibt A. de Cousu in einem Beispiel für die erstaunlichen Heilwirkungen, die Pythagoras entsprechend der antiken Ethoslehre mit Musik erzielt habe, von einem „Flötisten, der die Serenade gab" – beauftragt von einem vor der Tür seiner untreuen Geliebten verzweifelnden Jüngling, den Pythagoras dadurch kurierte, daß er den Modus der Flötenmusik wechseln ließ:

La musique universelle (Paris 1658): Et pour entrer dans ses plus secrets mysteres, ne lisons-nous pas auec estonnement, que Pithagore a guery par la Musique les malades... Que vacquant à la contemplation des Astres, & trouuant la nuict

vn jeune homme Taurominitain desesperé à la porte de sa Maistresse, de ce que son Riual la possedoit, il le remit en son bon sens, faisant changer au joüeur de Fluste, qui donnoit la Serenade, le Son ou Mode Phrygien en vn autre Spondaïque ou Sacrifical? (5).

Und A. T. Limojan de Saint-Didier berichtet aus Venedig, daß man in freundlichen Sommernächten auf dem Canale Grande „sehr schöne Musiken" genießen könne, die „die galanten Edelleute in den Barken aufführen lassen, um so die Serenaden Damen und Nonnen, die solche Belustigungen in hohem Maße lieben, darzubieten"; dabei umschreibt er im nächsten Satz, der die Popularität derartiger Ereignisse unterstreicht, diese „serenades" als „musiques nocturnes":

La ville et la republique de Venise (Paris 1680): L'avantage qu'on a à Venise, pendant l'été, récompense pleinement l'incommodité de l'hyver; ...aussi est ce... qu'on se promene avec plus de douceur, & de tranquillité, & qu'on rencontre, tres-souvent, sur le grand canal, des voix, des instrumens, & quelquefois, de tres-belles musiques, que les Gentilshommes galands, font conduire dans des Barques, pour aller donner des serenades, aux Dames, & aux Religieuses, qui aiment, extrémement, ces sortes de divertissemens.
On est tellement passionné à Venise, pour ces musique nocturnes, que dés qu'il en court le moindre bruit, il s'assemble une si grande quantité de Gondoles, que le grand canal est souvent trop petit, pour les contenir toutes... (103 f.).

Auch im 18. und frühen 19. Jh. wird der Begriff der Serenade im Blick auf einen aktuellen Brauch mus. Liebes-, Gratulations- und Ehrenbezeugung weiter überliefert:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *SERENATA.* veut dire, SERENADE. C'est un Concert qu'on donne ordinairement pendant le *serain de la nuit* à quelqu'un pour l'honorer ou le divertir (105);
StößelL (Chemnitz [1737] ²1749): *Serenata*, ist ein Abend-Ständgen, so bey später Nacht bey guten Wetter aufgeführet wird. Sie bestehen aus Gratulationen, Liebes-Declarationen und dergleichen (347).

Zwar stellt J. J. Rousseau bedauernd fest, die „Mode der Serenaden" sei „seit langem vorbei, oder überlebt nur noch im Volke":

RousseaudD (Paris 1768), Art. *Serenade*: La mode des *sérénades* est passée depuis longtems, ou ne dure plus que parmi le Peuple, & c'est grand dommage (429).

Doch die überwiegende Mehrheit anderer Autoren teilt diese pessimistische Einschätzung nicht. Vielmehr lokalisiert man die Tradition des Abendständchens primär in südeuropäischen Gefilden und verbindet sie mit den Klischees „einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart" (bei Sulzer, wo auch – wie ähnlich schon bei Cousu – vom vermeintlich griech. Ursprung die Rede ist) oder der „schmachtenden Zärtlichkeit des Spaniers" (Momigny):

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. II (Lpz. 1774), Art. *Serenade*: Ein Lied von einer besondern Art, das bestimmt ist einer Person zu Ehren unter ihrem Fenster abgesungen zu werden. Sie ist also von verliebtem oder wenigstens galantem Inhalt. Die Griechen haben sie vermuthlich eingeführt... (1071 a);
In Spanien und Italien ist diese Galanterie gebräuchlicher, als bey uns. Die Mode der Serenaden macht einer Nation eben keine Unehre; wenigstens scheinet sie ein Beweis einer einfachen, natürlichen und unschuldigen Lebensart (1071 b);
J.-J. de Momigny, Art. *Sérénade*, in: *Encyclopédie méthodique*, hg. von N. E. Framery, P. L. Ginguené u. dems., Bd. II (Paris 1818): La musique de nuit, en plein air, doit son origine aux climats chauds & à l'amour. La tendresse langoureuse de l'Espagnol se soupire sur une guitare, dans les rues de Madrid, & s'exhale dans un boléro, à la clarté des étoiles. Cette *sérénade*, en solo, est un tribut particulier qu'un amant paie chaque soir à sa belle... (366 a).

Und Fr.-H.-J. Castil-Blaze, der den Art. *Serenade* aus dem RousseauD nahezu wortwörtlich in sein eigenes Nachschlagewerk übernimmt, korrigiert lediglich den oben zit. Passus über die angeblich verflossene „Mode der Serenaden" dahingehend, daß das „Vergnügen an Serenaden" (ausgeführt durch Blasinstr. oder von Gitarren begleitete Stimmen) insbesondere in den Mittelmeergebieten verbreitet sei:

Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825), Art. *Sérénade*: Le goût des *sérénades* est répandu plus particulièrement dans nos provinces méridionales. Huit ou dix instruments à vent bien d'accord, ou quelques voix accompagnées de guitares peuvent exécuter des *sérénades* fort agréables (II, 255).

Erst um die Mitte des 19. Jh. verblaßt die allgemeine Grundbedeutung des Begriffs der Serenade im Sinne eines huldigenden Abendständchens, in Einklang mit dem Ende der entsprechenden Musizierpraxis. Ein deutliches Indiz hierfür liefert O. Paul, der dem Ausdruck Serenata auch „Morgenmusik" subsumiert (die darüber hinaus mangelnde Unterscheidung zwischen „Abend- und Nachtmusik", die ebenso bei zahlreichen anderen Autoren – schon der weiter oben zit. Limojan umschrieb 1680 „serenades" als „musiques nocturnes" – begegnet, ist in der Begriffsmonographie → *Notturno / Nocturne* gegen Ende des Abschn. I.(1) eingehender behandelt):

PaulL (Lpz. 1873): *Serenata*, Serenade, Morgen-, Abend- oder Nachtmusik, Ständchen, Gesang und Instrumentalmusik vor der Wohnung einer dadurch zu ehrenden Person (II, 433).

Aufschlußreicher noch erhellt aus A. Reißmanns Lexikonart. *Serenade* der in Rede stehende Umschwung; zwar findet dort die ursprüngliche Begriffsbedeutung (auch im 1619 von Praetorius geschilderten Studentenmilieu) ausführlich Erwähnung, doch wird sie auf die sekundäre Position einer Vorgeschichte zum nunmehr vorrangigen Begriffsinhalt artifizieller Instrumentalmusik (Näheres dazu unten, II.(3)) zurückgedrängt:

Mendel/ReißmannL, Bd. IX (Bln 1878), Art. *Serenade*: Mit dem Absterben des Minnesanges war die Sitte, der Geliebten des Herzens seine Gefühle im Gesange kundzuthun, nicht erloschen; der Hidalgo und Troubadour übten es auch in den spätern Jahrhunderten noch als eine süsse Pflicht, der Begünstigten in später Nacht unter ihren Fenstern eine Serenade zu bringen... Namentlich wurde es im 17. Jahrhundert bereits Sitte, dass in Universitätsstädten die Studenten nach fröhlich durchkneipter Nacht noch in den frühen Morgenstunden die Stadt durchzogen und den hübschesten Mädchen derselben „Ständchen" brachten... Erst als in den Städten kleinere Musikchöre sich bildeten, ...wurde es auch den Gesangesunkundigen möglich, ihre Huldigungen in Ständchen darzubringen, indem sie einen solchen Instrumentalchor damit beauftragten; an Stelle des Vocal-, trat nunmehr das Instrumentalständchen, das unter dem Namen *Serenata*... für die Entwickelung der Instrumentalformen grosse Bedeutung erlangte (230); zum weiteren, hier anschließenden Hauptteil des Art. vgl. unten, III. u. (1).

Nicht weniger exemplarisch für die geschwundene Popularität des Abendständchens ist dann im 20. Jh. die spöttische Distanz, mit der der aufgeklärte Rationalist J. Schillinger in seiner mathematischen Theorie der Künste auf den Begriff der Serenade rekurriert, nämlich als Sinnbild „aktiver und passiver Formen" von „Besessenheit", die wiederum durch „Angst vor unbekannten mysteriösen Kräften" – wie der Liebe – erzeugt werde:

The Mathematical Basis of the Arts (New York 1948): Love is one of such forces [sc. obsession, caused by fear of unknown mysterious forces]. The active and passive forms of this obsession are nocturnes, love songs and serenades (14).

(1) Seit Beginn des 18. Jh. begegnen bei der Tradierung der Bezeichnungen Serenata und Serenade UNTERSCHIEDLICHE ETYMOLOGISCHE BEGRIFFSERKLÄRUNGEN.

J. G. Walther gibt 1708 die Herleitung „von *Serenare* oder *Serener* hell und klar werden":

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): *Serenata (ital:) Serenade (gall:)* eine Nacht-*Music*, oder Abend-Ständigen; kommt her von *Serenare* oder *Serener* hell und klar werden (ed. P. Benary, 53).

Hingegen fügt er 1732 dem betreffenden Stichwort seines Lexikons kausal die Zweckbestimmung der Aufführung „bey still- und angenehmer Nacht" an:

WaltherL (Lpz. 1732): *Serenata* (ital.) *Serenade* (gall.) ein Abend-Ständgen, eine Abend-Music; weil dergleichen meist bey still- und angenehmer Nacht pflegt gemacht zu werden (565 b).

Walther verschränkt somit im zweiten Beleg die wortgeschichtlichen Wurzeln ‚serenare' und ‚sera', und ähnlich verfährt J. Chr. Gottsched, der sich auf den (fiktiven) ital. Ausdruck serena beruft und etymologisiert: „*Serenata*, von dem wälschen Worte Serena, welches einen schönen Abend bedeutet" (*Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Lpz. [1730] [4]1751, 727).

Anders verhält sich J. Grassineau; er konzediert Unsicherheit hinsichtlich der Herkunft des Wortes Serenade und vermutet, es könne allenfalls vom franz. Substantiv serein (Abendtau) abstammen:

GrassineauD (London 1740), Art. *Serenade*: We don't know whence the word should be derived, unless from the *French Serein*, the dew falling in the night time (219).

J. J. Rousseau wiederum kennt solche Zweifel nicht, sondern führt den Begriff der Serenade mit Bestimmtheit auf die ausschließliche Grundbedeutung ‚Abend' zurück, eine Interpretation, die seitdem bis ins 20. Jh. überwiegend als die einzig zutreffende erachtet wurde:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Serenade*: Ce mot, Italien d'origine, vient sans doute de *sereno*, ou du Latin *serum*, le soir (429);
H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. [1911] [3]1927), Abschn. *Die Serenade*: Das Wort, vom italienischen serenata, bedeutet eine Abendmusik (la sera = der Abend) (184).

Nur singulär besann man sich auf die von Walther 1708 verzeichnete, auf ‚serenare' basierende Etymologie. So verfaßt J. E. Häuser seinen Lexikonart. *Serenade* zwar nicht ausdrücklich, aber doch implizit in Anlehnung an das ital. Adjektiv sereno, das er kennzeichnenderweise danach als eigenständiges Stichwort berücksichtigt:

HäuserL (Meissen [1828] [2]1833): *Serenade* (ital. *Serenata*), eine im Freien unter den Fenstern Jemandes aufgeführte Musik, Ständchen, Abendmusik. Im Allgemeinen ist sie eine leichtere und gewöhnlich heitere Gattung von Musik...
Sereno, heiter, vergnügt (II, 115).

(2) Insbesondere allgemeine, nicht ausschließlich der Musik gewidmete Enzyklopädien registrieren unter dem Begriff der Serenade auch einen seiner mus. Bedeutung ENTSPRECHENDEN WORTGEBRAUCH IN DER POESIE.

Beispielsweise vermerkt J. G. Sulzers *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* (Bd. II, Lpz. 1774) als Geltungsbereiche unter dem Artikelkopf *Serenade* „Poesie; Musik" und spekuliert unter Berufung auf „die Ausleger des Horaz..., daß in der Ode an die Lydia" zwei Verse „vermuthlich aus einer damals bekannten Serenade genommen sind" (1071 a). Und I. Jeitteles führt den Ausdruck Serenade in erster Linie als Terminus der franz. Poetik:

Aesthetisches Lexikon (Wien 1839): *Serenade* (franz. Poetik), ein Lied von zärtlichem, galanten, überhaupt liebeathmendem Inhalt, bestimmt vor den Fenstern der Geliebten abgesungen und gewöhnlich mit einer Guitarre begleitet zu werden (II, 325).

Zuweilen wird der Sachverhalt aber auch in Musiklexika angesprochen:

LichtenthalD (Mailand [1826] [2]1836), Art. *Serenata*: Concerto che si dà la sera sotto le finestre di una casa...
I pezzi di musica composti per tale oggetto, non che il poema scritto per simile occasione, prendono pure il nome di *serenata* (II, 192).

Darüber hinaus ist man im 19. Jh. auf die – dem neuzeitlichen Abendständchen verwandte – prov. SERENA DER TROBADORS aufmerksam geworden:

DommerL (Heidelberg 1865): *Serena*, Abendlied; eine Art Singgedichte der Troubadours, worin der Liebende seine Sehnsucht nach der Ankunft der Nacht ausspricht (761);
Mendel/ReißmannL, Bd. IX (Bln 1878): *Serena*, Abendlied, nannte man ein Lied, in welchem der Sänger seine Sehnsucht nach der Nacht ausspricht, um mit der Geliebten seines Herzens zusammen sein zu können (230).

Ein den zit. Beschreibungen entsprechendes Trobadorlied, in dem ein Liebhaber mit Schmerzen dem Abend entgegenschmachtet, hat beispielsweise Guiraut Riquier in der 2. Hälfte des 13. Jh. gedichtet:

[1]Ad un fin aman fon datz / [2]Per sidons respiegz d'amor / [3]E-l sazos, e-l luecx mandatz. / [4]E-l jorn, qu'el ser dec l'honor / [5]Penre, anava pessíus, / [6]E dizía, sospiran: / [7]„Jorns, ben creysses a mon dan, / [8]E-l sers / [9]Auci-m, e sos loncx espers." // [1]Tant era l'amans cochatz / [2]De la deziran ardor / [3]Del joy que l'er autreyatz, / [4]Qu'elh se dava gran temor, / [5]Qu'al ser non atendes víus, / [6]E dizía... // [1]Nulhs hom non era de latz / [2]A l'aman, que sa dolor / [3]No conogues, tan torbatz / [4]Era ab semblan de plor, / [5]Tant li era-l jorns esquíus; / [6] E dizía... // [1]Mout es greu turmen astratz / [2]A selh qu'ab nulh valedor / [3]No-s pot valer! Donc gardatz / [4]D'est aman, en qual langor / [5]Era-l jorn, d'afan aizíus; / [6]E dizía... (ed. R. Nelli u. R. Lavaud, *Les Troubadours* II, o. O. 1966, 158 ff.);
([1-2]Einem treuen Liebhaber gab seine Dame Hoffnung auf Liebe, / [3]man verabredete die Zeit, den Ort. /[4-5]Und an dem

Abend des Tages, der ihn ehren sollte, ging er nachdenklich umher / [6]und sagte, seufzend: / [7]„Tag, du wächst für meine Dame, / [8]der Abend / [9]tötet mir eine sehr lange Hoffnung." // [1]So sehr bedrängte ihn die brennende / [2-3]Begierde der Freude der Liebe, die ihm auferlegt würde, / [4-5]daß er fürchtete, nicht bis zum Abend überleben zu können, / [6]und er sagte... // [1]Die ganze Welt um ihn herum / [2]bemerkte sein Leiden, / [3]sah seinen Kummer und die Tränen, / [4]die über sein Gesicht liefen, / [5]so schwer wog für ihn dieser lange Tag; / [6]und er sagte... // [1-2]Welch scheußliche Qual auferlegen die Sterne dem Unglücklichen, / [3]die nichts erleichtern kann! Denkt euch, / [4-5]in welch grausamem Schmachten er den Tag verbrachte; / [6]und er sagte...).

II. Als FUNKTIONALER TITEL VERSCHIEDENER ARTIFIZIELLER MUSIKARTEN ist der Begriff der Serenade seit der Mitte des 16. Jh. belegt.

(1) Relativ nahe seiner allgemeinen Grundbedeutung notiert er eine ANSPIELUNG AUF DAS VOLKSTÜMLICHE ABENDSTÄNDCHEN.

(a) In dieser Funktion steht die ital. Bezeichnung Serenata vereinzelt als ÜBERSCHRIFT IN MADRIGAL-SAMMLUNGEN.
So hat A. Striggio in *Il primo libro de Madrigali a sei voci Novamente con nova gionta Ristampato* (Venedig 1560; 1. Aufl. nicht nachweisbar) vier Stücke *Serenata* genannt: *„L'aria s'oscura"* und *„Ma tu per darm' al cor maggior tormento"* (à 5) sowie *„Apri apri homai"* und *„Oime ch'io spasmo"* (à 6).
Bei A. Pace enthält in *Il secondo libro de madrigali a sei voci* (Venedig 1575) das Madrigal *„Hor che le negre"* den Zusatz „serenata fatta con li strumenti".
Und O. Vecchi veröffentlicht unter dem Titel Serenata vier Werke seiner Sammlung *Selva di varia Ricreatione..., Nella quale si contengono Varij Soggetti A 3. a 4. a 5. a 6. a 7. a 8. a 9. & a 10. voci, Cioè Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Iustiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso, Con una Battaglia à Diece nel fine, & accommodatovi la Intavolatura di Liuto alle Arie, ai Balli, & alle Canzonette* (Venedig 1590); als *Serenata* (à 6) figurieren *„Tiridola non dormire"*, *„Sai ch'io ti dico"*, *„Affrettiamoci tutti"* und *„O bella ò bianca"*.
Dabei wird in den genannten Kompos. der – vorwiegend satirische – Bezug auf das volkstümliche Abendständchen, den die wohl aus diesem Grund gewählte Überschrift Serenata signalisiert, musikalisch in jeweils unterschiedlicher Weise gestaltet. Während etwa Striggio in seine Madrigale Volksliedzitate eingeflochten hat, die als einfache Ständchenmusik durch den Kontrast zu ihrer kunstvollen kompositorischen Umgebung in eine ironische Distanz gerückt werden, bedient sich Vecchi in der *Serenata* à 6 *„Tiridola non dormire"* der Tonmalerei; in den Text, der die Angebetete auffordert, ihr Bett zu verlassen und auf dem Balkon der ihr dargebrachten „Serenata" zu lauschen, sind Silben und ein Wortspiel („runda - rundella - rundinella"; Runde - Scheibe - Schwälbchen) eingefügt, mit denen die Singstimmen die instrumentale Ausführung eines Abendständchens nachäffen:

Tiridola, non dormire d'un bel canto vuoi sentire. Che si fa la serenata, con una bella brigata. Sù, sù presto esci dal letto. Ch'ùdirai menar l'archetto. La viola dolcemente. Sù dal letto presta pretamente. Leva sù deh non tardare. Che comincian' accordare, l'Arpicordo col Leuto. E'l liron col cornu muto. Tron, tron, tirin tron; tren, tren, tirin tren, trin, trin, tirin trin. Runda, rundella. Runda, la rundinella. Hor fatti un poco Donna à lo balcone. E ascolta se ti piace sta canzone (zit. nach Haußwald 1970, 27ff.).

Lit.: E. VOGEL, Bibl. d. gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, Bd. II, Bln 1892; G. HAUSSWALD, Die Orchesterserenade, Das Musikwerk XXXIV, Köln 1970; TH. E. GRIFFIN, Art. Serenata, New GroveD XVII, London 1980.

(b) In einer zwar nicht – wie im Madrigal – satirischen, aber sonst ähnlichen Absicht der Anspielung auf das volkstümliche Abendständchen werden seit der 2. Hälfte des 17. Jh. SZENEN UND WERKE DER COMÉDIE-BALLET UND DER OPER dem Begriff der Serenade subsumiert.
So folgt in der Comédie-ballet *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) von J.-B. Lully und Molière auf die *Ouverture* eine *Sérénade* überschriebene, aus Text, Musik und Tanz zusammengesetzte Szene; eingeleitet durch ein als *Ritournelle* bezeichnetes Instrumentalvorspiel (M. Praetorius nannte 1619 die rein instr. Partien einer „Serenata" ebenfalls „Ritornello"; vgl. oben, I.), wird der Text – wie eine kurze Anweisung in der Partitur beschreibt – „gesungen von drei Stimmen in der Manier des Dialogs" und „drückt die Gefühle zweier Liebender aus, die, trotz ihrer Zuneigung, durch die Laune der Eltern getrennt sind":

L'ouverture se fait par un grand concert d'instruments. Après, c'est une sérénade composée de chants, d'instruments et de danses, dont les paroles, chantées par trois voix en manière de dialogue, sont faites sur le sujet de la comédie, et expriment les sentiments de deux amants qui, étant bien ensemble, sont traversés par le caprice des parents (Lully-GA, *Les Comédies-ballets* III, 6).

In einer anderen Comédie-ballet Lullys und Molières, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), verfaßt im ersten Akt ein Kompositionsschüler „ein Air, das der Bürger für eine Serenade angefordert hat":

Dans le PREMIER ACTE, un élève du Maître de Musique compose sur une table un air que le Bourgeois a demandé pour une sérénade (*op. cit.*, 47).

Bei beiden Belegen bezieht sich der Begriff der Serenade auf das Abendständchen als Sujet der Bühnenhandlung, und in eben diesem Sinne ist er in der Folgezeit im Bereich der Oper (und ihrer Vorformen) zur Charakterisierung von Szenen oder auch ganzer Werke weiterverwendet worden, zuweilen mit einem zusätzlichen Verweis auf ital. oder span. Kolorit (was in ausgesprochenem Einklang mit jenen allgemeinen Begriffsbestimmungen steht, die den Ursprung des Abendständchens in südeuropäischen Gefilden lokalisieren; vgl. oben, in der Mitte des Abschn. I.).
Beispielsweise wird im Herbst 1682 im Theater zu Fontainebleau ein Gemeinschaftswerk von M.-R. Delalande und P. Lorenzani aufgeführt, das „Divertissement" (→ *Divertissement* I.(2)) *La Sérénade*, das der *Mercure galant* verzeichnet als „une Sérenade en forme d'Opéra, meslée de Musique Françoise, & de Comédie & de Musique Italienne" (Paris, November 1682, 344f.).
A. Campra fügt seinem Arrangement *Fragments de*

Monsieur de Lully (1702) einen Auftritt mit dem Titel *La Sérénade vénitienne* (1703) hinzu; einen zweiten Auftritt zu seinem eigenen Opéra-ballet *Les Festes vénitiennes* (1710) komponiert er als *Les sérénades et les joueurs* (1710).

Und J.-J. de Momigny erwähnt im Art. *Sérénade* der *Encyclopédie méthodique* (hg. von N. E. Framery, P. L. Ginguené u. dems., Bd. II, Paris 1818) eine einaktige Oper *La Sérénade espagnole* (1818) von Sophie Gail (und der Librettistin Gay):

Mesdames Gai & Gail viennent de donner à Paris, & au théâtre Feydeau, sous le titre de *la Sérénade espagnole*, un opéra en un acte... (366 b).

Momigny ist einer der wenigen Autoren, die bei der Definition des Begriffs Serenade eine Verbindung mit der Oper registrieren; dieser Zusammenhang wird erst im 20. Jh. verstärkt wahrgenommen, wobei man in der Regel – wie etwa W. S. Rockstro – auf W. A. Mozarts *Don Giovanni* (1787) mit der Arie *„Deh, vieni alla finestra"* als mehr oder minder unübertrefflichem Paradigma zu verweisen pflegt:

GroveD, 3. Aufl. (London 1928), Art. *Serenade*: To be true to nature, a serenade... should be simple, melodious, sensuous in expression, and accompanied by some kind of instrument which the lover might carry in his hand. All these conditions are fulfilled in the most perfect example of the style that ever has been, or is ever likely to be, written – ‚Deh vieni alla finestra,' in ‚Don Giovanni' (IV, 719 a).

Indes bleibt festzuhalten, daß die genannte Szene Nr. 16 in *Don Giovanni* nicht Serenata, sondern *Canzonetta* heißt; als Beispiel bei Mozart könnte man allenfalls *Cosi fan tutte* (1790) mit dem Terzett Nr. 3 *„Una bella serenata"* anführen.

Tatsächlich läßt sich die Szenenbezeichnung Serenade hingegen in Opern wie den folgenden nachweisen: Fr. Halévy, *La Juive* (1835), Nr. 3: *Sérénade*; G. Donizetti, *Don Pasquale* (1843), Nr. 12: *Serenata*; Fr. von Flotow, *Alessandro Stradella* (1844), Nr. 2: *Serenade*; H. Berlioz, *La damnation de Faust* (1846), Nr. 12: *Evocation – Menuet des follets – Sérénade de Méphistophélès*; R. Leoncavallo, *Pagliacci* (1892), II. Akt, 2. Szene: *Serenata*.

Lit.: A. Verchaly, Art. Sérénade, HoneggerD, Formes, Technique, Instruments II, Paris 1977. – Werkbelege außerdem nach RISM A/I sowie aufgrund einer Mitteilung des Forschungsinstituts für Musiktheater der Univ. Bayreuth.

(2) In einem eher übertragenen Sinne wird der Ausdruck Serenata seit der 2. Hälfte des 17. Jh. für abendlich dargebotene Gelegenheitskompositionen verwendet.

Dieser Wortgebrauch resultiert aus einer Bedeutungsausweitung, die in Italien im Rahmen der bei Hof und Klerus beliebten, zu besonderen Anlässen (wie Geburtstagen, Hochzeiten, Empfängen und sonstigen Jubiläen) veranstalteten Feste vollzogen wurde. Dabei war der Begriff der Serenata wohl zuvor schon im Blick auf kleinere mus. Einlagen innerhalb derartiger Veranstaltungen geläufig und gegenwärtig gewesen. Zum einen ist es denkbar, daß bei Festen etwa der Medici in Florenz, bei denen im 16. Jh. auch Madrigale aufgeführt wurden (vgl. F. Ghisi 1939), zuweilen welche mit dem Titel *Serenata* erklangen. Zum anderen dokumentiert beispielsweise der Bericht von G. M. Crescimbeni über ein Spektakel, das man während des Pontifikats von Papst Alexander VIII. (1689-91) in Rom auf dem Tiber inszenierte, daß auch ein stilisiertes, vermutlich instr. Abendständchen, in dem die Liebe eines Protagonisten zu einer schönen Frau zum Ausdruck kommt, zum Repertoire der Festveranstaltungen gehören konnte; gemäß einer vom Neffen jenes Papstes ersonnenen Handlung seien auf einer Galeere eine Dame und ein Kavalier unter Anstimmung einer „sinfonia d'amore" gelustwandelt, als unversehens Korsaren angriffen und einen martialischen, mus. entsprechend untermalten Tumult entfesselten, der sich erst dadurch beruhigte, daß der wilde Korsar der Schönheit der Dame erlag – und also „beendete man das Fest mit einer sehr lieblichen und edlen Serenata":

L'istoria della volgar poesia, Bd. I ([Rom 1698] Venedig [3]1731): Ella [sc. festa] fu promossa, e ritrovata dal generosissimo Cardinale Ottoboni Nipote di quel Pontefice; ed era disposta in una gran Galea armata, entro la quale fingevasi, che gissero a diporto una Dama, ed un Cavaliere; e dopo soavissima sinfonia cantassero d'amore: quando all'improvviso veniva la Galea investita da una Fusta di Corsari, e tramendue attaccatasi zuffa, la sinfonia di placida si volgeva in guerriera, servendo al combattimento, e accompagnando in non più udita maniera un frequente sparo di pezzi, e d'altri simili strumenti da guerra: finchè racquetatosi alquanto il romore, dalla bellezza della Dama vinta la ferocia del Corsaro, si terminava la festa con una molto vaga, e nobile serenata (298).

Darüber hinaus ist die Bezeichnung Serenata auch als Titel eines Werkes bezeugt, das F. Laurenzi 1641 dem zum Prokurator von San Marco gewählten Giovanni da Pesaro widmete – vermutlich in der (indes vergeblichen) Hoffnung, daraufhin eine Anstellung zu erhalten – und das im einzelnen aus sechzehn „Arie" (darunter *„Bella notte serena"* à 5) sowie zwei instr. Stücken (*Passacaglio* und *Corrente* à 3) besteht:

Concerti et Arie a una, due, e tre voci, Con Una Serenata à 5. e doi Violini, e Chitarrone... dedicate Nella Commune Allegrezza per l'Illustrissimo, & Eccellentissimo Sig. Gio. da Pesaro Cavalliere Eletto Procuratore di S. Marco (Venedig 1641).

Die genaueren Umstände und der präzise Zeitpunkt der Erweiterung des Begriffs der Serenata vom intimen, eine Geliebte umwerbenden Abendständchen zur öffentlich-repräsentativen Huldigungskomposition, die des Abends die aus einem speziellen Anlaß versammelten – weltlichen oder geistlichen – Würdenträger und Regenten ehrt, liegen freilich heute noch weitgehend im Dunkel. Ausschlaggebend dafür ist die unsichere Quellenlage, da diese Werke in der Regel nur ein einziges Mal aufgeführt und die Partituren in den seltensten Fällen gedruckt wurden.

Lit.: E. Vogel, Bibl. d. gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, Bd. I, Bln 1892; F. Ghisi, Feste Mus. della Firenze Medicea (1480-1589), Florenz 1939.

(a) Den in Verbindung mit abendlich dargebotener Festmusik erweiterten Begriff der Serenata definieren Autoren des näheren als primär im Freien aufgeführte, dramatische Huldigungskantate.

Ein exemplarisches Zeugnis über den Beginn dieser Begriffstradition gibt, nicht zuletzt unter Nennung maßgeblich beteiligter Komponisten, G. M. Crescimbeni in *L'istoria della volgar poesia*, Bd. I ([Rom

1698] Venedig ³1731). Gegen Ende des Cap. XII *Delle Feste mus., e delle Cantate, e Serenate* (296 ff.) kommt er zuerst auf die Frühzeit der „Cantate" als literarischer Gattung (von G. Chiabrera und anderen) zu sprechen, um dann zu ihrer Umsetzung in Musik überzugehen, in der sie rasch populär geworden seien, wozu in Rom unter den „alten Meistern" A. Stradella, unter den „modernen" G. Bononcini, C. Cesarini, F. Amadei, unter den „Auswärtigen" A. Scarlatti sowie – ohne Vornamen genannt und daher nicht eindeutig identifizierbar – Pollarolo und Ziani beigetragen hätten; und schließlich fügt Crescimbeni an, daß neuerdings solche, öffentlich zur Nachtzeit aufgeführten „Cantate" als „Serenate" bezeichnet würden, von denen er viele gehört habe, die voller Pracht und Glanz für Gesandte, andere Fürsten und Personen des römischen Hofes veranstaltet worden seien:

Ora sì fatte cantate, quando si mettono al pubblico, soglion farsi di notte tempo, e si dicono Serenate; e molte ne abbiamo ascoltate, che sono state fatte con somma magnificenza, e splendore da gli Ambasciadori, e da altri Principi, e Personaggi di questa gran Corte (300).

Von den meisten der oben erwähnten Komponisten lassen sich Werke, die die Bezeichnung Serenata tragen, nachweisen, wobei allerdings nicht immer Zeitpunkt, Ort und Anlaß der Aufführung bekannt und einige erst nach der Abfassung des zit. Passus Crescimbenis entstanden sind:

Unter Stradellas wohl insgesamt neun entsprechenden Kompos. spiegelt „*Infinite son le pene*", eine – durch eine zweisätzige Sinfonia (2 Violinen u. B. c.) eingeleitete – *Cantata à 3 con gli istromenti, soprano, tenore e basso, fatto per serenata*, noch das Aufkommen der neuartigen Bezeichnungspraxis, indem der Begriff „Cantata" durch den funktionalen Ausdruck „fatto per serenata" ergänzt wird; hingegen ist ein anderes, um 1675 in Rom komponiertes Werk „*Qual prodigio è ch'io miro*" in einem zeitgenössischen Ms. einfach nur *Serenata a 3. con Stromenti* überschrieben (publ. in der Händel-GA, Suppl. III). Zu den frühesten, genauer datierbaren *Serenate* Stradellas zählen *La Circe* (Mai 1668 Frascati, Villa Aldobrandini), *Il Biante* (zw. 1670 u. 1676 Rom) und *Lo schiavo liberato* (März 1674 Rom, Palazzo Colonna); bei *Il barcheggio* sind nähere Angaben über den Zweck der Kompos. erhalten, die für die Vermählung von C. Spinola mit Paola Brignole-Sale am 4.7.1681 in Genua bestimmt war.

Während Bononcinis vermutlich erste (von wohl insgesamt fünf) in Rom dargebotene *Serenata* „*La nemica d'amore*" (1692) verlorenging, bietet eine von Amadei überlieferte *Serenata a tre voci, Fatta Cantare il dì 7. Settembre 1710. in Perugia* (aus Anlaß der Hochzeit von Oberst Cl. Aureli und Gräfin Agnese Sperelli) im Blick auf das von C. Issunteo P. A. verfaßte Libretto „*Amor vince ogni core*" exemplarisch Aufschluß darüber, daß für die dramatischen Festkantaten – wie auch aus einigen der genannten Titel Stradellas erhellt – allegorisch-mythologische Sujets bevorzugt wurden; hier treten Amor, Venus und Mars auf, um dem Brautpaar zu huldigen.

Und A. Scarlatti komponierte mehr als fünfundzwanzig *Serenate*, die erste auf die Vorlage *Diana ed Endimione* (um 1680-85). Da relativ häufig die Entstehungsumstände seiner Huldigungskompositionen belegt sind, kann man einen Eindruck von der weiten Vielfalt unterschiedlichster Gelegenheiten, die die Aufführung einer Festkantate geboten, gewinnen; so schrieb Scarlatti *Serenate* zu Ehren Jakobs II. von England (1688 Rom, Palazzo Doria Pamphili) und der ital. Vizekönigin (4.12.1715 Neapel, Palazzo Reale), anläßlich der Geburt Erzherzog Leopolds (Mai 1716 Neapel, möglicherweise auch April 1716 Wien) sowie einer geplanten österreichischen Schiffsexpedition gegen die Türken (1716 Neapel, Palazzo Reale), zu den Antrittsfeierlichkeiten Papst Innozenz' XIII. (16.11.1721 Rom, Teatro Capranica) oder auch für die Hochzeit des Fürsten Stigliano (13.6.1723 Neapel, Palazzo Stigliano).

Zudem darf beim Versuch, die Anfänge der Verknüpfung der Bezeichnung Serenata mit öffentlich-repräsentativer Festmusik zumindest ansatzweise zu dokumentieren, ein anderes, frühes Beispiel nicht unerwähnt bleiben, auch wenn dessen Autorschaft unsicher ist: eine von A. oder R. Cesti stammende *Serenata fatta in Firenze per la Sera della Nascità del Ser:mo Principe sposo Cosmo di Toscana il dì 14 Agosto 1662*.

Darüber hinaus zeigen die zusehends zahlreicher werdenden Belege, daß ins Ausland reisende oder übersiedelnde ital. Komponisten mit der Wende zum 18. Jh. die Vorliebe für abendliche Huldigungskantaten auch außerhalb ihrer Heimat verbreitet haben. Für den – Italien politisch eng verbundenen – Kaiserlichen Hof in Wien komponierte A. Draghi seit 1669 („*Ozio pigro e neghittoso*") mehrere solcher Werke, darunter *I doni heroici* (1689) mit dem kennzeichnenden Zusatz *Serenata di camera*, der erkennen läßt, daß man besonders in nördlicheren Regionen bisweilen aufgrund ungünstiger Witterungsverhältnisse vom Freien in geschlossene Räume auszuweichen pflegte.

In anderer Hinsicht terminologisch aufschlußreich ist eine von B. Marcello am 10.10.1725 am Wiener Hof aufgeführte *Serenata da cantarsi ad uso di scena*; denn dieser Titel hält ausdrücklich einen zunehmenden Einbezug szenischer Elemente in die Aufführungspraxis der Huldigungskompositionen fest.

Andererseits dürften dtsch. Komponisten auf Italienbesuchen die dortigen mus. Gepflogenheiten bei Hof kennengelernt und für eigene Aufträge nachvollzogen haben, beispielsweise J. D. Heinichen, der von 1710 bis 1716 vorwiegend in Venedig lebte und anschließend als Kapellmeister Augusts des Starken für Dresdener Hoffeste mehrere *Serenate* – mit prächtig kostümierten Musikern in aufwendigen Dekorationen – schuf:

Serenata nel Giardino Chinese (aufgeführt am 10. 9. 1719); *Serenata fatta su l'Elba* (18. 9. 1719); *Serenata di Moritzburg li 6. Ottob. 1719*; *Le notte di Nettuno e di Teti. Serenata prodotta à Pillnitz 3. Augusto 1726*; im Autograph erhalten zudem eine – vermutlich in Italien komponierte – *Serenata à 2 voci: Zeffiro (alto) e Chori (sopran.)* (datiert „Maggio 1714").

Ähnlich hat G. Fr. Händel den Begriff Serenata übernommen. Schon während seines Italienaufenthaltes stellte er 1708 in Neapel im Hause des Herzogs Alvito *Aci, Galatea, e Polifemo* fertig, im Autograph möglicherweise zunächst *Cantata* überschrieben und dann in *Serenata* verbessert (Händel-GA, Bd. LIII) – hin-

sichtlich der durch Crescimbeni bezeugten Entstehung der hier behandelten Begriffsbedeutung ein durchaus signifikanter Vorgang. Später in England führte Händel dieses Werk, verschmolzen mit der um 1718-20 für den Herzog von Chandos als „Masque" entstandenen neuen Vertonung *Acis and Galatea* und mit einigen Zusätzen, erneut als *Serenata* (London 1732) sowie *Serenata: or Pastoral Entertainment* (Oxford 1733) auf (Händel-GA, Bd. III), wobei freilich diese Theaterveranstaltungen eines speziellen und einmaligen Huldigungscharakters entbehrten; einen solchen trägt dann zweifelsfrei Händels *Il Parnasso in Festa*, am 13. 3. 1734 als *Serenata* im Londoner Königlichen Theater anläßlich der Hochzeit Prinzessin Annas mit dem Prinzen von Oranien dargebracht (Händel-GA, Bd. LIV).

Seit Beginn des 18. Jh. konnte offensichtlich kaum ein Komponist sich der bis in den hohen Norden gefluteten Popularität entziehen, die unter der Bezeichnung Serenata in Auftrag gegebene Huldigungskantaten genossen; so verfaßte auch J. S. Bach eine *Serenada „Durchlaucht'ster Leopold"* (BWV 173a) zum Geburtstag seines Fürsten zu Anhalt-Köthen am 10. 12. 1717 oder um 1722 (weitere Textvorlagen für wahrscheinlich ähnliche Werke bei Fr. Smend 1951, im Anhang, sowie bei W. Neumann 1974, 188 a bzw. 369 ff.), und R. Keiser komponierte 1724 als *Serenata* für den Kopenhagener Hof *Das wegen Verbannung der Landplagen am Geburthstage Herrn Friedrich IV. zu Dennemark etc. Jauchzende Cimbrien.*

Gleichzeitig setzt eine relativ dichte Überlieferung theoretischer Definitionen des Begriffs Serenata im Sinne einer weltlichen, instr. begleiteten Abendkantate ein:

J. Mattheson akzentuiert dabei den besonderen Vorzug der Freiluftaufführung, da sie den gewissermaßen ungebremsten, im Zimmer nur schwer erträglichen Gebrauch lauttönender Blas- und Schlaginstrumente erlaube; seine in einer Anmerkung geäußerte Vermutung, daß auch geistliche Musik dem Begriff Serenata subsumiert werde, beruht allerdings auf einem Mißverständnis, da sich bei den von ihm erwähnten Lübecker „Abend-Musiken" dieser Ausdruck nicht unmittelbar auf die dargebotenen Chorwerke (oder auf andere, auch instr. Stücke), sondern vielmehr zunächst einmal auf den Veranstaltungszeitpunkt der Konzerte bezog (seit Amtsantritt D. Buxtehudes, der zwischen 1668 und 1707 den Ruhm der Abendmusiken begründete, begannen die etwa einstündigen Aufführungen an den beiden letzten Trinitatis- sowie den 2. bis 4. Adventssonntagen im Anschluß an den um 16.00 Uhr endenden Nachmittagsgottesdienst):

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Unter den weltlichen †) Vocal-Sachen hat ausserhalb des Schau-Platzes [sc. der Opernbühne] billig den Vorzug

IX. Die *Serenata*, oder Abend-Music { a Voce sola, di più Voci, sempre con Stromenti.

Nirgend läßt sich eine solche Serenate besser hören, als auf dem Wasser bey stillem Wetter: denn da kan man allerhand Instrumente *in ihrer Stärcke* dabey gebrauchen, die in einem Zimmer zu hefftig und übertäubend klingen würden, als da sind Trompeten, Paucken, Waldhörner... (216 f.);

†) Es fällt mir ein, daß zu Lübeck um die Weihnacht-Zeit gewisse Abend-Musiken in der Kirche gemacht werden: da denn solchen Falls die Serenaten auch mit zur geistlichen Schreib-Art gehören, und von einem Kinde handeln, dem die gantze Welt Zärtlichkeit und Liebe schuldig ist (216, Anm.).

Gottsched und Scheibe hingegen bestimmen den Begriff Serenata – ähnlich wie Crescimbeni, dessen oben zit. Buch zumindest Gottsched kannte – in expliziter Ableitung vom Begriff der (Huldigungs-) Kantate sowie im Spannungsverhältnis zwischen derem epischen oder dramatischen Charakter; der Unterschied ihrer Auffassungen besteht darin, daß Gottsched Huldigungskompositionen sowohl epischer als auch dramatischer Prägung zu akzeptieren scheint, während Scheibe dafür plädiert, strenger zu differenzieren und allein die kleineren, epischen Stücke „Cantaten", die umfänglichen, dramatischen aber „Serenaten" zu nennen:

J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [1730] [4]1751): Wenn eine Cantate des Abends, öffentlich oder in freyer Luft aufgeführet wird: so nennet man sie eine *Serenata*... Insgemein aber fällt sie dann etwas länger, und hat verschiedene Stimmen, die sie absingen. Redet ein Paar mit einander, so nennen es die Musici ein *Duetto*; kommen drey Personen... vor, so nennet man es ein *Trio*. Redeten aber noch mehrere mit einander, so, daß es auch desto länger würde, so müßte es ein *Drama* heißen, und könnte zu fürstlichen Tafel- und Abendmusiken, imgleichen bey großen musikalischen Concerten gebraucht werden. Denn auch hier muß man merken, daß es epische und dramatische Cantaten, Serenaten, oder wie mans nennen will, geben könne (727 f.);

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* (Lpz. [2]1745), 41. Stück (1739): Es sind aber die Singestücke... sehr verschieden; denn es kommen so wohl sehr starke und weitläuftige, als auch nur mittelmäßige und kleine Stücke darinnen vor... Was aber die weitläuftigen Stücke betrifft, so sind solche... Dramata, Serenaten, und allerhand andere starke Cantaten, die bey verschiedenen Gelegenheiten, als bey der Tafel, bey Aufzügen, bey Hochzeiten, Geburtstägen, und bey andern freudigen Begebenheiten, theils zur Pracht, theils zur Lust, und zur Ergetzlichkeit gebrauchet werden (380 f.);

Weil aber... eine Cantate, wenn sie dramatisch eingerichtet ist, eine gewisse Handlung voraussetzet, gewisse charakterisirte Personen erfordert, und also darzu eine besondere und längere Ausführung nöthig ist: so wollte ich diese Stücke vielmehr Dramata, Serenaten oder Singegedichte nennen, denen epischen Gedichten aber den Namen der Cantaten alleine zueignen (382).

In Einklang mit Scheibes Forderung verfährt dann Chr. G. Krause, indem er das Dramatische als konstitutives Kriterium des Begriffs Serenata hervorhebt, verbunden mit „Zärtlichkeit" und „Liebe" bei Nacht:

Von d. Mus. Poesie (Bln 1753): Im Deutschen... verstehet man, unter dem Nahmen *Drama*, solche Singgedichte, die zwar theatralisch eingerichtet sind, die aber ausserhalb des Theaters, bey allerhand Begebenheiten, in Sälen, Gärten, und andern nach Beschaffenheit der Umstände bestimmten Orten, bey Glückwünschungen, öffentlichen Geprängen, Beförderungen auf hohen Schulen u.s.w. aufgeführet werden. Man nennt sie auch weltliche Oratorien, und sie können Aubaden oder Morgenmusiken, und Serenaten seyn... In Serenaten... herrscht die Zärtlichkeit und die Liebe. *Notte agli Amante amica*; und daher pflegen auch jene aus mehr Stimmen als diese zu bestehen. Ja man könnte einer Musik von einer Stimme schon den Nahmen Serenate geben (466 f.).

Kurios mutet Krauses abschließende Bemerkung an, „man könnte einer Musik von einer Stimme schon den Nahmen Serenate geben", da doch hierin die allgemeine Grundbedeutung des Begriffs besteht. Indes zeigt sich damit, wie teilweise die Idee eines intimen Abendständchens in den begriffsgeschichtlichen Hintergrund gedrängt worden ist durch prunkvolle Festmusik, die man auch lexikalisch in einem eigenständigen Art. unter dem ital. Ausdruck Serenata zu erfassen pflegt:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Bd. II (Lpz. 1774), Art. *Serenata*: So nennet man in Italien eine besondere Art der Musik, worüber mir folgende Beschreibung von einem Freund mitgetheilet worden.
Die Serenate ist eine dramatisch vom Poeten abgehandelte Geschichte, oder andere Materie, welche, in Musik gesezt, aufgeführet wird. Dies kann auf dem Theater oder im Zimmer geschehen. Ihr Hauptunterschied von der Oper ist: 1) daß sie nicht mit Action, und nicht mit theatralischen Kleidungen auch nicht mit abwechselnden Decorationen, zuweilen nicht einmal mit eigentlichen Decorationen, aufgeführet wird; und 2) daß sie nicht so ausführlich und lang ist, als eine Oper, sondern gemeiniglich nur aus zwo Abtheilungen besteht. Den Namen hat sie von der Zeit, wenn sie gemeiniglich aufgeführet wird (1071 b).

Die durch Sulzer kolportierte, vom dtsch. Stichwort *Serenade* – unter dem die parallele, durch Instrumentalmusik geprägte Begriffsgeschichte (vgl. unten, II. (3)) festgehalten ist – gesonderte Beschreibung, die den Begriff Serenata in Abhebung von der Oper erläutert, hat G. Fr. Wolf gerafft in sein *Mus. Lexikon* übernommen (Halle 1787, Art. *Serenata*, 142 f.) und auch noch in der 2. Aufl. beibehalten (ibid. 1792, 169 f.). Erst in der 3. Aufl. (ibid. 1806) verzichtet er auf den separaten Art. unter der ital. Bezeichnung Serenata, die er nur mehr als Synonym dem dtsch. Stichwort *Serenade* anfügt (277): Die im 18. Jh. weit verbreitete, besondere Bedeutung, die seit der 2. Hälfte des 17. Jh. mit der ital. Terminusform verknüpft worden war, ist mit dem Zerfall der sie tragenden, absolutistischen Gesellschaftsordnungen verblaßt.

Lit.: G. A. Seibel, Das Leben d. Königl. Polnischen u. Kurfürstl. Sächs. Hofkapellmeisters J. D. Heinichen, Lpz. 1913; Irmgard Becker-Glauch, Die Bedeutung d. Musik für d. Dresdener Hoffeste bis in d. Zeit Augusts d. Starken, Musikwiss. Arbeiten VI, Kassel 1951; Fr. Smend, Bach in Köthen, Bln 1951; Sämtliche von J. S. Bach vertonte Texte, hg. von W. Neumann, NA Lpz. 1974; O. Jander, Art. Serenata, MGG XVI, 1979. – Werkbelege außerdem nach Personenart. in MGG und New GroveD sowie aufgrund einer Mitteilung der Musikgesch. Abt. des Dtsch. historischen Instituts Rom.

(b) Gleichzeitig mit der im 18. Jh. dichten theoretischen Erfassung der ital. Bezeichnung Serenata im Sinne einer dramatischen Huldigungskantate regt sich indes bald schon Kritik am (zusehends zur Oper tendierenden) Begriffsinhalt.

Eingedenk der auf die ursprüngliche Bedeutung des Abendständchens zurückgehenden „Haupt-Eigenschafft" der „Zärtlichkeit" hält J. Mattheson die Verbindung des Ausdrucks Serenata mit öffentlicher Festmusik im Grunde genommen für unangemessen:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Der Serenaten Haupt-Eigenschafft muß allemahl die Zärtlichkeit, *la tendresse*, seyn...
Es läufft demnach wieder die eigentliche Natur der Serenate, wenn man sich ihrer, so zu reden, ausser ihrem Element (ich meine den Affect) bey Glückwünschungen, öffentlichen Geprängen, Beförderungen auf hohen Schulen u.s.w. bedienen will. Staats- und Regiments-Sachen sind ihr fremd: denn die Nacht ist keinem Dinge mit solcher innigen Freundschafft zugethan, als der Liebe und dem Schlaf (217).

J. A. Scheibe nimmt Anstoß an einem offensichtlich zu seiner Zeit recht beliebigen, ungenauen Gebrauch der Bezeichnung „Serenate" auch für nicht am Abend aufgeführte Kantaten; darüber hinaus scheint ihm der Begriff überhaupt entbehrlich zu sein, weil die damit gemeinten Werke ebensogut „Cantate oder Drama" genannt werden könnten (ein Umstand, der ähnlich in Gottscheds oben, II. (2)(a) bereits zit. Äußerung „Cantaten, Serenaten, oder wie mans nennen will", angeklungen ist):

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 52. Stück (1739): Von dem Worte Serenate, muß ich auch erinnern, daß mir der Gebrauch desselben gar nicht gefällt, wenn man nämlich allerhand Singestücke ohne Unterschied damit beleget. Dieses Wort gehöret, seinem Ursprunge und seiner Bedeutung nach, eigentlich den Abendmusiken, sie mögen nun gesungen oder gespielet werden. Man sollte also nur allein solche Cantaten Serenaten nennen, welche bey Abendzeit aufzuführen sind... Man könnte auch endlich das Wort Serenate gar entbehren, weil es zu weitläuftig, und zudem doch nur überflüßig ist. Die Namen Cantate oder Drama, oder auf deutsch Singestücke, würden alle Arten dieser weitläuftigen Stücke bemerken können (486 f.).

Fr. W. Marpurg wiederum bemängelt, zu wenig Komponisten würden den Unterschied zwischen einem als „Serenate" komponierten Gelegenheitswerk und einer mus. anspruchsvolleren, für mehrmaliges Anhören bestimmten Oper beachten, indem sie die leichte Faßlichkeit, die von einem nur einmal dargebotenen Werke zu fordern sei, vernachlässigten:

Historisch-Kritische Beytr. zur Aufnahme d. Musik, Bd. III, 1 (Bln 1757): Wie wenig Componisten beobachten den Unterschied, daß man in Ansehung der Form und des Ausdrucks eine Serenate, die nur *einmal* aufgeführet wird, anders setzen muß, als eine Oper, welche vielmahl soll aufgeführet werden. Bey der letzteren müssen Schönheiten vorkommen, die zwar nicht dunkel und verworren sind, die aber nach ihrer Ernsthaftigkeit, Verbindung und Feyerlichkeit erst alsdenn immer merklicher werden, wenn man sie vielmal hört. Ersternfalls aber muß alles in leicht verbundenen kurzen und auf einmal faßlichen Sätzen bestehen (44 f.).

Marpurgs Kritik reflektiert eine zunehmend szenische Elemente in die Huldigungskantaten einbeziehende Entwicklung, aus der auch für die Komponisten terminologische Probleme erwuchsen, wie sich exemplarisch Briefen aus der Entstehungszeit eines entsprechenden Werkes W. A. Mozarts entnehmen läßt.
Kaiserin Maria Theresia gab anläßlich der Vermählung Erzherzog Ferdinands mit Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice von Modena das Werk *Ascanio in Alba*, K.-V. 111, in Auftrag, das Mozart von Ende August bis zum 23.9.1771 in Mailand komponierte, wo es am Abend des 17.10.1771 im Herzoglichen Theater aufgeführt (und wegen großen Zuspruchs viermal wiederholt) wurde (Neue Mozart-GA, Serie II,

Werkgruppe 5, Bd. 5). Noch aus Salzburg berichtet L. Mozart (am 19.7.1771) dem Grafen G. L. Pallavicini stolz von diesem Auftrag, wobei er das Werk „Serenata ò sia cantata teatrale" nennt (*Briefe u. Aufzeichnungen*, GA, ed. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, I, 428). In Briefen aus Mailand an die daheimgebliebene Familie begegnen dann eine Reihe anderer Umschreibungen: L. Mozart charakterisiert das Werk zunächst (13.9.1771) als „Serenada, welche eigentlich mehr eine azione teatrale von zwey Theilen ist" (I, 436), und am Ende des Briefes als „Cantate" (I, 437); doch im nächsten Brief (21.9.1771) vermerkt er, „diese Serenata ist aigentlich eine kleine opera" (I, 438), während sein Sohn im Postskriptum einfach von der „serenata" spricht (I, 439). Nachdem in weiteren Schreiben (28.9.; 12., 19. u. 26.10.1771) überwiegend von der „Serenata" die Rede gewesen ist (I, 440; 443-446), bleibt es indessen nicht bei dieser Werkbezeichnung. Zurückgekehrt nach Salzburg verbreitet L. Mozart die Nachricht über den Erfolg, den sein Sohn mit der „Theatral Serenata" (Dezember 1771, an das Domkapitel zu Salzburg; I, 453) – oder auch „Theatralischen Serenate" (7.2.1772, an J. G. I. Breitkopf; I, 456) – errungen habe, und diese Wendung floß schließlich in den Titel von *Ascanio in Alba* ein: *Serenata teatrale in due atti*.

Der skizzierte Vorgang verdeutlicht, daß angesichts szenisch immer ambitionierter gestalteter Huldigungskompositionen der Begriff Serenata allein als unzulänglich betrachtet wurde, so daß man sich mit erläuternden, den szenischen Anteil präzisierenden Epitheta zu behelfen suchte, wie dies vor Mozart schon bei Chr. W. Gluck – *Tetide. Serenata teatrale*, aufgeführt zur Hochzeit Erzherzog Josephs mit Prinzessin Isabella von Bourbon am 10.10.1760 im Wiener Großen Redoutensaal (Gluck-GA, Abt. III, Bd. 22) – belegt ist.

Andererseits führte diese Entwicklung dazu, daß jene Autoren, die – beispielsweise in J. G. Sulzers Enzyklopädie – den Begriff Serenata streng von der Oper abgrenzten (zit. oben, am Ende von II. (2)(a)), theatralische Huldigungswerke aus seinem Geltungsbereich ausschlossen:

Allgemeine Theorie d. Schönen Künste, Bd. II (Lpz. 1774), Art. *Serenata*: Die Serenate ist eine dramatisch vom Poeten abgehandelte Geschichte..., welche, in Musik gesezt, aufgeführet wird... Wenn, wie bisweilen doch geschieht, auf dem Theater eigentliche Action, theatralische Kleider, und veränderte Decorationen vorkommen: so ist ihre Benennung schon uneigentlich, und artet in die Operette aus (1071 b f.).

Oder aber man identifizierte den Begriff Serenata schlicht und einfach mit einer „Art von kleiner Oper":

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Die Musiker schreiben... alsdann *Serenata*, wenn sie dadurch eine Art von kleiner Oper bezeichnen wollen (394, Anm. 1).

(3) Die Bezeichnungen Serenade und Serenata lassen sich zudem seit der Mitte des 17. Jh. für ZUR ABENDMUSIK BESTIMMTE INSTRUMENTALWERKE nachweisen, und zwar zunächst als Titel barocker Suiten in unterschiedlichen, mehrstimmigen Besetzungen:

M. Kelz, *Primitiae musicales seu concentus novi harmonici. Italis dicti: Le sonate, intrade, mascarade, balletti, alemande, gagliardi, arie, volte, serenade, e sarabande col doi violini, basso viola e organo overo basso continuo* (Augsburg 1658), *Epidigma harmoniae novae, variae, rarae ac curiosae duarum fidium vulgarium seu exercitationum musicarum a violino e viola di gamba semi-centuria... capriceti, canzoneti, arie, volte, balleti, chique, gavotte, balli, passomezi, gagliarde, courante, sarabande, serenade e sonatina, passagio, allemanda, ciaccona capriciose* (ibid. 1669);
H. I. Fr. Biber, *Serenada à 5* (Ms. 1673);
B. A. Aufschnaiter, *Concors discordia amori et timori* (Nürnberg 1695), sechs *Serenade* überschriebene, fünfst. Suiten;
M. P. de Montéclair, *Sérénade ou concert divisé en trois suites de pièces pour les violons, flûtes & hautbois* (Paris 1697);
A. Kühnel, *Sonate o partite ad una o due viole da gamba, con il basso continuo* (o. O. 1698), Nr. 1: *Serenade*;
J. J. Fux, *Concentus musico-instrumentalis* (Nürnberg 1701), Nr. 1: *Serenada à 8*.

Bemerkenswert ist unter den oben zit. Werken Bibers *Serenada à 5*. Denn zum einen trägt auch der erste Satz dieser Suite die Überschrift *Serenada* (die anderen Sätze heißen *Allemanda*, *Aria*, *Ciacona*, *Gavotte* und *Retirada*), woraus man folgern kann, daß möglicherweise von hier aus die Bezeichnung auf die gesamte Kompos. ausgeweitet wurde. Zum anderen korrespondiert die Werkbezeichnung einer mus. Szene, mit der Biber in der *Ciacona* auf ein charakteristisches nächtliches Ereignis sowie auf die übliche Instrumentalbegleitung eines Abendständchens anspielt, was er eigenhändig im Ms. notiert hat: „In der Ciacona kombt der Nachtwächter, wie man jetziger Zeit die uhr alhier ausrueffen pflegt. Und die andern Instrumente werden alle ohne Bogen gespielt wie auf der lauten auch in der Gavotte, es kombt schön heraus, nemblich die geigen unter die armen" (zit. nach dem Vorw. P. Nettls zur Ausg. der *Serenada* in Nagels Musik-Arch., Nr. 112).

Hingegen geht die funktionale Bedeutung, die der Begriff der Serenade im Zusammenhang mit der Suite besitzt, indem er ihre Verwendung zu abendlicher, höfischer (und im 18. Jh. zunehmend bürgerlicher) Unterhaltung anzeigt, besonders deutlich aus solchen Werken hervor, die entsprechende, explizite Titelzusätze aufweisen:

R. I. Mayr, *Pythagorische Schmids-Füncklein, Bestehend In unterschidlichen Arien, Sonatinen, Ouverturen, Allemanden, Couranten, Gavotten, Sarabanden, Giquen, Menueten &c. Mit 4. Instrumenten und beygefügten General-Bass* (Augsburg 1692), zu gebrauchen „bei Tafelmusiken, Comödien, Serenaten und andern fröhlichen Zusammenkünften";
J. A. Schmierer, *Zodiaci musici, in XII. Partitas Balleticas, veluti sua Signa divisi pars I... Bestehend in sechs außerlesenen Parthyen mit vier Geigen sambt dem Cembalo ad libitum; Worinnen underschidliche Curieuse Ouverturen, Arien, Menueten, Boureen, Ballet, Chaconnen &c. Und Andere dergleichen, auff jetzo zu Tag im Schwung gehende neueste Art und Manier eingerichte Stuck enthalten; So bey Comoedien, Taffel-Musicen, Serenaden, und solcherley erfreulichen Zusammenkunfften... zugebrauchen seynd* (Augsburg 1698).

Obwohl bis zum Beginn des 18. Jh. einige Instrumentalkompos. unter dem Titel Serenade publiziert worden sind, erfaßt die begleitende Musikliteratur den Sachverhalt nur sehr zögernd, was auf den Gelegenheitscharakter der Stücke oder darauf zurückzuführen sein mag, daß zu dieser Zeit – zumindest theoretisch – gegenüber der Instrumental- noch die Vokalmusik das Primat innehatte.

S. de Brossard gibt einen spärlichen, allerdings auch nicht eindeutigen Hinweis, wenn er im Anschluß an seine allgemeine Definition des Begriffs der Serenade als volkstümliches Abendständchen (zit. oben, I.) äußert, es werde zuweilen mit Instrumenten und häufig mit hinzugefügten Stimmen ausgeführt, und „die Stücke, die man für solche Gelegenheiten macht, nennt man ebenfalls *Serenate*" (eine Aussage, die sich freilich ebenso auf abendliche Huldigungskantaten – vgl. oben, II. (2)(a) – beziehen kann und deren Vagheit 1739 Scheibes oben unter II. (2)(b) zit. Andeutung entspricht, das Wort „Serenate" gehöre „den Abendmusiken, sie mögen nun gesungen oder gespielet werden"):

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Serenata*: Quelques fois il n'y a que des Instrumens, souvent on y mêle des Voix, & les Pieces qu'on fait pour de pareilles occasions se nomment aussi *Serenate* (105 f.).

Diese terminologisch unsichere Situation wird erst dadurch geändert, daß seit der Mitte des 18. Jh. in zunehmendem Maße Komponisten die Werkbezeichnung Serenade für Divertimenti (→ *Divertimento* II. (3)) aufgreifen, auch in der – die funktionale Bedeutung unterstreichenden – Form „à sérénade" (Vanhal), wobei frühe Belege L. Mozarts noch verschollen sind, der laut eigenem Bekunden vor 1757 „über dreißig grosse *Serenaten*, darinnen für verschiedne Instrumente Solos angebracht sind", geschaffen hat (Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beytr. zur Aufnahme d. Musik*, Bd. III, 3, Bln 1757, 185):

G. A. Holler, *Serenata* (Ms. um 1760), *Serenata* in C für 16 Blas- u. Streichinstr. (1778); Holler soll insgesamt zwanzig Werke dieses Titels komponiert haben;
Fr. Aspelmayr, *Sei serenade per flauto traverso o vero violino, due corni di caccia, violoncello e basso, o vero fagotti... opera I°* (Lyon [1765]);
K. Ditters von Dittersdorf, *Serenata* in F für 2 Violinen, Violen, Violoncello u. 2 Hörner (1767), *Serenata* in F für Solovioline, 2 Violinen, Violen, Basso u. 2 Hörner (um 1774), *Serenata* in D für Solovioline, 2 Violen, 2 Hörner u. Basso;
J. B. Vanhal, *Six trois à sérénade pour un violon, alto & basse, deux cors de chasse, ad libitum... œuvre premier* (Amsterdam [um 1770]), *Six trios à sérénade, pour un violon, alto et basse. Il y a des cors de chasse ad libitum... œuvre 12ᵉ* (Paris [um 1775]);
J. Dorsch, *Serenata a Due Violini e Baßo* (1771);
L. Boccherini, *Sérénade à deux violons, deux hautbois obligés, deux cors de chasse et basse* (Lyon [1776]);
C. G. Toeschi, *Serenata* in D für 2 Violinen, 2 Flöten u. Violoncello;
W. Pichl, *Trois sérénates à plusieurs instruments... œuvre IX* (Bln o. J.);
M. Haydn, *Serenata* in C für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, Viola u. Basso, *Serenata* in D für 2 Oboen (2 Flöten), 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Violinen, Viola u. Basso mit Concertino aus Flöte, Horn, Altposaune, Violine u. Basso, *Serenata* in A für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Violinen, Viola u. Basso.

Verglichen mit der Definition des Begriffs Serenade, die Brossard gegeben hat, enthält nun diejenige J. J. Rousseaus eine paradigmatische Nuancierung; denn letzterer geht – Brossard geradewegs entgegengesetzt – davon aus, daß gewöhnlich ein Abendständchen aus Instrumentalmusik (und nur bisweilen unter Zufügung von Singstimmen) bestehe, was konsequenterweise auch auf die von ihm erwähnten Kompos., die man „sérénades" nenne, bezogen werden muß:

RousseauD (Paris 1768): *SERENADE*. s. f. Concert qui se donne la nuit sous les fenêtres de quelqu'un. Il n'est ordinairement composé que de Musique Instrumentale; quelquefois cependant on y ajoûte des Voix. On appelle aussi *sérénades* les Pièces que l'on compose ou que l'on exécute dans ces occasions (429).

Lit.: A. SANDBERGER, Zur Gesch. d. Haydnschen Streichquartetts, in: Ausgewählte Aufsätze zur Musikgesch. I, München 1921; K. NEF, Gesch. d. Sinfonie u. Suite, Kleine Hdb. d. Musikgesch. nach Gattungen XIV, Lpz. 1921; H. ENGEL, Art. Divertimento, Cassation, Serenade, MGG III, 1954; R. HESS, Serenade, Cassation, Notturno u. Divertimento bei M. Haydn, Diss. Mainz 1963; H. UNVERRICHT, Gesch. d. Streichtrios, Mainzer Studien zur Musikwiss. II, Tutzing 1969. – Werkbelege außerdem nach Personenart. in MGG und New GroveD sowie nach RISM A/I.

(a) In der 2. Hälfte des 18. Jh. gerät der Kompositionstitel Serenade (oder Serenata) in ein NETZ ERGÄNZENDER ODER ALTERNATIVER BEZEICHNUNGEN, wie an entsprechenden Werken, die W. A. Mozart als Abendmusiken für gesellige Anlässe verfaßte, verdeutlicht werden kann.
Dabei bleibt zunächst einmal festzuhalten, daß Mozart selbst – soweit aufgrund erhaltener Autographe bekannt ist – die ital. Werküberschrift *Serenata* bevorzugte (K.-V. 185, 203, 204 u. 250); daneben verwendet er einmal den Ausdruck *Serenada* (K.-V. 388), und postum erschienen Werke als *op. 27, Sérénade..., Nr. 1* (Offenbach 1792; K.-V. 375) sowie *Grande Serenade* (Wien 1803; K.-V. 361).
In Briefen jedoch haben Mozart und sein Vater für diese Kompos. durchweg anderslautende Bezeichnungen, die noch des näheren den speziellen Zweck der jeweiligen Abendmusik charakterisieren, gebraucht – beispielsweise den Ausdruck „Final Musik":

Briefe u. Aufzeichnungen, GA; L. Mozart an seine Frau (Wien, 21.7.1773): Ich muß schlüssen, dann es ist zeit... den Anfang der Final Musik zu schicken (ed. W. A. Bauer u. O. E. Deutsch, I, 485);
ders. (Wien, 12.8.1773): wir sind froh, daß die finalmusik gut von statten gegangen... (I, 486).

In Rede steht bei den zit. Briefstellen die *Serenata* für 2 Violinen, Violen, Baß, 2 Oboen (Flöten), 2 Hörner u. 2 Trompeten, K.-V. 185, die W. A. Mozart im Juli bis Anfang August 1773 in Wien komponierte und deren teilweise Zusendung L. Mozart am 21. Juli ankündigt. Wenn letzterer sie hier „Final Musik" nennt, dann spielt er darauf an, daß sie von Studenten der Philosophischen Fakultät der Universität Salzburg in Auftrag gegeben und entsprechend einer dortigen Gepflogenheit nach Absolvierung der Jahresprüfungen dem Erzbischof und den Professoren Anfang August 1773 – offensichtlich mit Erfolg, wie der Brief vom 12. des Monats erkennen läßt – dargebracht wurde.
Auch für die *Serenata*, K.-V. 204 (datiert Salzburg, 5.8.1775; Besetzung wie K.-V. 185 mit hinzugefügtem Fagott), die sich dem gleichen Anlaß verdankt, ist die Bezeichnung „final musik" tradiert, unter der Maria Anna Mozart Probe, Bestimmung „für die loieci" (Logiker, der erste Jahrgang der Philosophen

an der Universität) und Einzelheiten der abendlichen Aufführung in ihrem Tagebuch im August 1775 notiert:

op. cit.: den 8 ten war die prob von der final musik von meinen bruder für die loieci componiert...
den 9 ten ist die final musik gewest, sie ist um halb 9 uhr von uns ausgegangen in das mirabell dort hat es gedauert bis ¾ auf 10 uhr von da zum colegio dort bis nach 11 uhr gedauert (I, 526).

Von einer Darbietung der im Juli 1776 entstandenen *Serenata*, K.-V. 250, berichtet L. Mozart (Salzburg, 28.9.1777) seinem Sohn hingegen mit einem anderen, den Aufführungszeitpunkt akzentuierenden Ausdruck „Nachtmusik" (*op. cit.*, II, 18), und ähnlich teilt W. A. Mozart (Wien, 27.7.1782) seinem Vater die Entstehung der *Serenada*, K.-V. 388, als „Nacht Musique" mit (III, 214). (Diesen Begriff behandelt eingehender die Monographie → *Notturno / Nocturne* in den Abschn. I. und I. (1)(b).)
Darüber hinaus begegnet zuweilen auch die Bezeichnung „Sinfonie" im Zusammenhang mit Werken, die ursprünglich *Serenata* hießen. So bittet W. A. Mozart (Wien, 4.1.1783), sein Vater möge ihm „folgende Sinfonien" übersenden, die er anschließend durch Notenbeispiele identifiziert, wobei als erstes der Beginn der *Serenata*, K.-V. 204, vermerkt ist (*op. cit.*, III, 248). Man muß die Briefstelle offensichtlich dahingehend auffassen, daß Mozart nur die Sätze 1, 5, 6 und 7 der *Serenata* anfordert, um sie als „Sinfonie" aufführen zu können. Und dies dokumentiert, daß der Begriff der Serenade zumindest ansatzweise die uneingeschränkt funktionale Bedeutung einzubüßen beginnt, wie eine frühere Äußerung Mozarts zur ersten Fassung seiner *Serenade* für 2 Klarinetten, 2 Hörner u. 2 Fagotte, K.-V. 375, unterstreicht: Aus Wien schreibt er dem Vater (3.11.1781), zwar habe er „diese Musick... auf den theresia tag [15. Oktober] – für die schwester der fr: v: Hickl, oder schwägerin des H: v: Hickel |: Hofmaler :| gemacht; alwo sie auch wirklich das erstemal ist producirt worden... die haubtursache aber warum ich sie gemacht, war, um dem H: v: strack |: welcher täglich dahin kömmt :| etwas von mir hören zu lassen. und deswegen habe ich sie auch ein wenig vernünftig geschrieben" (III, 171) – mit anderen Worten: weniger das Vorhaben, einer Dame musikalisch zu huldigen, als vielmehr die Absicht, einen vermeintlichen, einflußreichen Gönner (Strack war Kammerherr des Kaisers) mit einer Kostprobe seines kompositorischen Könnens zu beeindrucken, war ausschlaggebend für die Komposition dieses Werkes.
Es nimmt nicht wunder, daß auf solch terminologisch schwankendem Boden im 19. Jh. die Überlieferung des Begriffs der Serenade, wie er im Kontext klassischer Instrumentalmusik geprägt wurde, zum Teil ambivalent und widersprüchlich ist, zumal weitere Werkbezeichnungen ins Spiel gebracht werden: Beispielsweise meint A. von Dommer, daß die „Instrumentalserenade... auch den Namen Cassation führt" (DommerL, Heidelberg 1865, Art. *Serenata*, 761), und A. Reißmann rühmt die „Haydn'schen uns erhaltenen Serenaden" (Mendel/ReißmannL, Bd. IX, Bln 1878, Art. *Serenade*, 231), wobei er wohl einige von dessen *Divertimenti* vor Augen hat.

Das Ergebnis der Verwirrung präsentiert dann St. Krehl, der zu Beginn des 20. Jh. rückblickend den Eindruck hat, „daß gleichbedeutend mit Serenade die Bezeichnungen Divertimento (= Belustigung, Erholung) und Kassation (= Abschied) gebraucht worden sind" (*Mus. Formenlehre*, Bd. II, [Lpz. 1905] Bln u. Lpz. ²1911, Neudruck 1920, 69) – eine Feststellung, die in dieser Vereinfachung schwerlich zutrifft.

Lit.: L. RITTER VON KÖCHEL, Chronologisch-thematisches Verz. sämtlicher Tonwerke W. A. Mozarts, Wiesbaden ⁶1964.

*

Exkurs: An dieser Stelle kann eingefügt werden, daß in der Geschichte des Begriffs der Serenade das dtsch. Äquivalent Abendmusik als eigenständige Terminusform kaum eine Rolle gespielt hat.
Abgesehen vom Namen Abendmusik für die Lübecker Kirchenkonzerte, auf den J. Mattheson 1739 verweist (vgl. oben, II. (2)(a)), ist der Ausdruck nur in der Funktion eines erläuternden Beiworts, die zahlreiche allgemeine Definitionen des Begriffs Serenade in dtsch. Quellen dokumentieren (vgl. oben, I.), zuweilen auch bei Werktiteln bezeugt, etwa durch J. Pezel: *Musica vespertina Lipsiaca, Oder Leipzigische Abend-Music, Bestehend in Sonaten, Praeludien, Allemanden...* (Nürnberg 1669).
Und G. Fr. Wolfs Versuch, zu Beginn des 19. Jh. in Einklang mit dem erwachenden dtsch. Nationalismus, unter dessen Zeichen man Kompositionstitel fremder Provenienz in die eigene Sprache umzuwandeln pflegte, auch die Bezeichnung Abendmusik als Terminus für den Begriff Serenade zu etablieren, blieb ohne Resonanz, ungeachtet des selbstverständlichen Tons, mit dem er in die überarbeitete 3. Aufl seines *Mus. Lexikons* (Halle 1806) eintrug:

Serenade... nennt man diejenige Musik, die man bei angehender Nacht unter freiem Himmel vor der Thür einer Person, die man dadurch ehren will, aufführen läßt. Wir nennen es gemeiniglich eine Abendmusik... (277).

*

(b) Als besondere Eigenschaft der Serenade genannten Instrumentalmusik wird ihre GEFÄLLIGE EINFACHHEIT akzentuiert, eine Eigenschaft, die in Einklang mit ihrer Zweckbestimmung steht und der „Zärtlichkeit" korrespondiert, die schon J. Mattheson als konstitutives Merkmal des allgemeinen Begriffs der Serenade hervorgehoben hatte (zit. oben, II. (2)(b)).
In diesem Sinne führt zwar J. G. Sulzers *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* (Bd. II, Lpz. 1774) im Art. *Serenade* die Instrumentalmusikbezeichnung noch nicht als primäre Begriffsbedeutung, verweist jedoch auf die besonderen – bei einer Aufführung von der „Stille der Nacht" begünstigten – kompositorischen Kriterien „eines einfachen, sehr fließenden Gesanges", eines „mehr consonirenden" Tonsatzes und einer „in freyer Luft die beste Würkung" erzielenden Instrumentierung:

Man giebt auch bisweilen den Namen der Serenaden der Musik, wenn sie auch blos Instrumental wäre, die man etwa gewissen Personen zu Ehren, oder als einen Glükwunsch, bey angehender Nacht, vor ihren Häusern aufführet...
Eine solche Musik ist um so viel angenehmer, da die Stille der Nacht ihren Eindruk natürlicher Weise vermehret.
Der Tonsezer, der eine gute Serenade machen will..., hat sich vorzüglich eines einfachen, sehr fließenden Gesanges zu befleißigen; mehr consonirend, als dissonirend zu sezen,

und vornehmlich solche Instrumente... zu wählen, die in freyer Luft die beste Würkung thun (1071 b).

D. G. Türk hingegen behandelt ausdrücklich die „Serenade... als Instrumentalstück" in ihrem „sehr einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter"; zugleich erörtert er die Möglichkeit, in dieser Art auch ein Klavierstück zu verfassen, wie er es selbst schon einmal probiert habe (allerdings ohne dabei den Titel Serenade zu verwenden):

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Die Serenade, (*Serenada*,) als Instrumentalstück betrachtet, hat einen sehr einfachen, ungekünstelten, gefälligen Charakter; der Vortrag dieser Stücke muß daher angenehm und schmeichelnd seyn. Man könnte auch blos für das Klavier gesetzte Serenaden schreiben, **) ob sie gleich, wie die Sinfonien, für mehrere, besonders Blasinstrumente bestimmt sind, und eigentlich in der Dämmerung oder bey eintretender Nacht gespielt werden sollen.
**) Einen Versuch in dieser Art habe ich im zweyten Theile meiner kleinen Sonaten gemacht (394, mit Anm.).

Die durch Sulzer und Türk im Blick auf Instrumentalkompositionen gegebene Charakterisierung des Begriffs Serenade wird im 19. Jh. mehr oder minder unverändert tradiert, gefärbt lediglich von einem zunehmenden Bezug auf den – zu hohem Renommee aufgestiegenen – ästhetischen Maßstab der großen Symphonie; zudem registriert man in diesem Zusammenhang als formalen Anhaltspunkt des Begriffs Serenade eine verhältnismäßig große Anzahl von Sätzen, darunter in der Regel ein Marsch und mindestens ein Menuett:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Serenata*: Die Anzahl der Sätze in der Instrumentalserenade... ist verschieden (es kommen deren bis acht vor), auch stehen sie nicht in so innigem Zusammenhange wie in der Symphonie und haben nicht den ernsten Gehalt und die bedeutende Ausgestaltung, sondern sind mehr abwechselnd und mannigfaltig, mehr angenehm zu unterhalten als tiefe Empfindungen zu erregen bestimmt. Viele Serenaden beginnen mit einem Marsch, schliessen auch mitunter damit; ausserdem spielt die Menuett eine grosse Rolle darin, in manchen dieser Tonwerke kommen deren zwei, auch drei vor (761);
H. Riemann, *Allgemeine Musiklehre (Hdb. d. Musik)* ([Lpz. 1888] Bln [8]1922): Während die Suite sich von der Symphonie... hauptsächlich durch die größere Zahl der Sätze unterscheidet, unterscheidet sich die Serenade, welche ebenfalls gewöhnlich mehr als vier Sätze hat, außerdem durch einfaches, naives Wesen; sie ist heiter, mehr nur unterhaltend als erschütternd (162).

III. Mit der Wende zum 19. Jh. verändert der VERLUST DER EHEMALIGEN, DEN AUFFÜHRUNGSMODUS BENENNENDEN FUNKTION den Begriff der Serenade. Beiläufig deuten diesen Vorgang A. von Dommer und F. L. Schubert an, indem sie die Überführung als Serenade bezeichneter Instrumentalmusik vom Freien in den Konzertsaal oder Salon ansprechen:

DommerL (Heidelberg 1865): *Serenata*, Serenade, eine Abend- oder Nachtmusik..., ursprünglich bestimmt im Freien aufgeführt zu werden, dann auch in den Concertsaal aufgenommen und in der Form zu einem mehrsätzigen, der Symphonie ähnlichen Instrumentalwerk ausgebildet (761);
F. L. Schubert, *Die Instrumentalmusik in ihrer Theorie u. ihrer Praxis* (Lpz. 1865), Abschn. *Die Serenade u. d. Notturno*: Man findet sie [sc. die Serenade] auch für Streichinstrumente, wo sie allerdings nicht die Ausführung im Freien, sondern für den Salon oder Concertsaal ihre Bestimmung hat (136f.).

Besonders eingehend reflektiert die Veränderung A. Reißmann, der im Art. *Serenade* (Mendel/ReißmannL, Bd. IX, Bln 1878), im Anschluß an einen – oben unter I. zit. – Abriß der Geschichte dieses Begriffs vom Minnesang bis zur Instrumentalmusik, zunächst deren Ausführung „vorwiegend von Blasinstrumenten" – mit W. A. Mozarts „Serenade op. 27" (unter diesem Titel erschien 1792 die Erstausgabe des Werkes K.-V. 375) als Beispiel – darstellt (230), um dann ihre neuartige „Form der Unterhaltungs- und selbst der Concertmusik" zu behandeln, für die er – wie oben schon Schubert – auch die Besetzung allein mit Streichinstrumenten als Indiz heranzieht:

Namentlich wuchs die Zahl und die Mannichfaltigkeit der Zusammensetzung der Instrumente, als die Serenade nicht eigentlich mehr ihrem ursprünglichen Zweck diente, sondern zu einer besondern Form der Unterhaltungs- und selbst der Concertmusik geworden war, und so wurde sie auch für Streichinstrumente allein componirt. So fassten sie schon die Meister Haydn, Mozart und Beethoven in ihren ersten Werken auf und die Serenade wurde die erste cyklische Form, in der sich eine Art innerer Zusammenhang kenntlich macht...
Der ursprünglichen Idee der Serenade entsprechend, traten die Musikanten mit einem feierlichen, festlichen Marsch an. Hatte dieser noch nicht die Aufmerksamkeit derjenigen, welcher die Huldigung galt, hinreichend erregt, dann folgte in der Regel eine Menuett, oder ein Allegrosatz und dann erst das Adagio oder Andante, der eigentliche Huldigungssatz... Es war dann jedenfalls wieder ein sinniger Zug, diesem Satze eine Menuett anzufügen, als zarte Andeutung des Wunsches nach recht baldiger Vereinigung. Diesem folgte auch wohl noch ein neuer langsamer Satz, oder der belebtere Schluss (ein Allegrosatz) und mit einem Marsch zogen dann die Musikanten wieder ab. Beethoven's Serenade (op. 8) für Violine, Bratsche und Violoncello hält noch im Allgemeinen diese Anordnung fest... Die meisten Haydn'schen uns erhaltenen Serenaden und Cassatio und die von Mozart zeigen dadurch, dass ihnen der Marsch fehlt, dass sie nicht mehr dem ursprünglichen Zweck dienen, sondern eben nur als Musikformen gelten wollen (230f.).

Allerdings bleibt festzuhalten, daß Reißmanns Bewertung der unter dem Titel Serenade komponierten Werke Mozarts „nur als Musikformen" insofern nicht zutrifft, als die Begründung, die er dafür liefert, nicht stimmt; Reißmann wußte offensichtlich nicht, daß diese Werke gleichwohl Marsch-Sätze – lediglich gesondert überliefert, da auch in anderer Verbindung verwendbar (und damit gerade einen funktionalen Charakter betonend) – enthalten. Demgegenüber kann L. van Beethovens *Serenata per Violino, Viola, e Violoncello*, op. 8 (um 1796/97; Erstausg. Wien 1797) durchaus als zweckfreie, reine Konzertmusik angesehen werden, die (soweit bekannt) nicht aufgrund eines speziellen geselligen Anlasses oder Auftrages entstand.

(1) Die vordem funktionale Werkbezeichnung Serenade wird nunmehr im Blick auf die BLOSS KOMPOSITORISCHE IDEE DER DARBIETUNG EINES ABENDSTÄNDCHENS gebraucht, wie Reißmann schon an Beethovens op. 8, das er oben erwähnt, hätte nachweisen können (in der einleitenden *Marcia* ziehen die Musi-

kanten auf, danach wird im *Adagio* das Liebesständchen – mit Pizzicato-Begleitung – dargebracht, und nachdem mit den nächsten vier Sätzen weitere Musikstücke erklungen sind, entschwinden die Musiker wieder in der *Marcia* des Beginns). Indes beruft sich Reißmann, der bei einigen seiner Zeitgenossen eine – nicht am aktuellen Streben zur Symphonie, sondern an der alten Suite orientierte – Wiederbelebung des Werkbegriffs Serenade beobachtet, auf R. Volkmann (der drei *Serenaden* für Streichorch. komponierte: op. 62 u. 63, 1869; op. 69, 1870); und Reißmann betont, solche Werke würden freilich nicht „für den praktischen Gebrauch" verfaßt, der ehemalige Aufführungsmodus vollziehe sich vielmehr „in der Idee des Componisten nur":

Mendel/ReißmannL, Bd. IX (Bln 1878), Art. *Serenade*: Hier sei... noch erwähnt, dass bei den Versuchen neuerer Zeit, die Serenade wieder lebendig zu machen, wieder mehr die ältere Anschauung von der Form leitend wurde. Sie wird wieder als Nachtmusik behandelt und Marsch und Tanz bilden wieder wesentliche Theile darin, ohne dass dabei beabsichtigt wäre, sie wirklich wieder für den praktischen Gebrauch zu schreiben. In der Idee des Componisten nur baut sich der ganze Vorgang auf, und dass er... ein gestaltenreiches Bild zu geben vermag, das hat unter den jüngern namentlich Volkmann in seinen Serenaden bewiesen (231).

In Einklang damit dokumentiert St. Krehl, wenn er „Serenade" als „Bezeichnung für eine Folge von Phantasiestücken" umschreibt, überaus symptomatisch die neuartige Begriffsbedeutung, zumal sie so mit der überlieferten, seit der Mitte des 17. Jh. im Kontext mehrsätziger Instrumentalwerke geprägten ganz eigentümlich verschmolzen wird:

Allgemeine Musiklehre ([Lpz. 1904] Neudruck Bln u. Lpz. 1913): Serenade (= Abendmusik) ist Bezeichnung für eine Folge von Phantasiestücken. Kompositionen, denen man früher den Titel Arie oder in späterer Zeit den Titel: Lied ohne Worte, lyrisches Stück, Elegie, Erotikon beilegte, Schöpfungen, die man bei einzelnem Auftreten Bagatelle, Moment musical, Impromptu, Novellette nennt, heitere Sätze, Scherzi, Capricci, sie alle lassen sich in dieser zyklischen Form unterbringen (148).

Andererseits ist darauf hinzuweisen, daß zuweilen auch im Bereich der Suite und des Divertimento die Überschrift Serenade schon programmatische Züge trug, etwa wenn sie für solistische Violin- oder Cembalostücke verwendet wurde:

J. J. Walther, *Hortulus chelicus* (Mainz 1688), Nr. 28: *Serenata a un coro di violini, organo tremolante, chitarrino, piva, due trombe e timpani, lira tedesca ed arpa smorzata per un violino solo*;
K. Ditters von Dittersdorf, *Serenata per Cembalo* (um 1776/77).

Einen in diesem Sinne charakteristischen Einzelsatz, der durch eine schmachtende Melodie und Pizzicato-Begleitung das Bild eines abendlichen Ständchens evoziert, enthält das lange Zeit J. Haydn als Streichquartett op. 3, Nr. 5 (Hob. III: 17) zugeschriebene Werk, das in Wahrheit vermutlich von R. Hoffstetter stammt; der zweite Satz *Andante cantabile* avancierte derart zum Paradigma der rein instrumental ausgedrückten kompositorischen Idee einer Serenade, daß man das Werk insgesamt als „Serenaden-Quartett" bezeichnete, dem sogar einmal ein eigenständiger Lexikonart. gewidmet wurde:

GroveD, 5. Aufl. (London 1954): *SERENADE QUARTET.* The familiar name of Haydn's string Quartet in F major, Op. 3 No. 5, composed about 1768. The name derives from the slow movement, which is treated in the manner of a song, with a melody for the first violin accompanied *pizzicato* by the other instruments (VII, 706 b).

(2) Aus der Umdeutung der einstmaligen Funktionsbezeichnung Serenade zu einem Ausdruck, der auf die bloß kompositorische Idee der Darbietung eines Abendständchens zielt, resultiert im 19. Jh. eine beträchtliche Ausweitung des Begriffsinhaltes, der nun ein mus. Spektrum vom Lied über das Charakterstück bis nahe der Symphonie umfaßt.

Im Bereich der Vokalmusik begegnet die Überschrift Serenade, deren durch einen Text motivierte Bedeutung entfernt an den Begriff Serenata in Madrigal-Sammlungen (vgl. oben, II. (1)(a)) erinnert, allerdings nur selten. Neben Klavierliedern etwa von J. Brahms (*Serenade* op. 58, Nr. 8, zw. 1867 u. 1871; op. 70, Nr. 3, 1876), G. Fauré (*Sérénade toscane* op. 3, Nr. 2, um 1878), Cl. Debussy (*Sérénade*, um 1882) und G. Mahler (*Lieder u. Gesänge aus d. Jugendzeit* I: *Serenade*, 1882/83) kann eine „Serenate für Tenor mit Chören", die B. Asioli laut eigener Auskunft zwischen 1796 und 1813 komponierte (*Verz. sämmtlicher Compos.*, AmZ XXII, 1820, 669), genannt werden, und auch A. Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 (1912) enthält als Nr. 19 eine – nun indessen expressionistisch-makabre – *Serenade*; aufgrund einer romantischen Vorliebe für volkstümliche Stimmungen und Sujets bevorzugen dtsch. Komponisten im 19. Jh. den Ausdruck *Ständchen* (zum Beispiel Fr. Schubert, D 889, 1826, oder Brahms, op. 14, Nr. 7, 1858).

Ebenso erfreut sich der Titel Serenade in Verbindung mit einem Charakterstück bei weitem nicht der Popularität, die die Überschrift Nocturne für das einsätzige Klavierstück gewinnt (→ *Notturno / Nocturne* II.), wofür nicht zuletzt ausschlaggebend gewesen sein dürfte, daß kein Komponist von Rang (wie beim *Nocturne* J. Field und vor allem Fr. Chopin) ein entsprechendes Signal gegeben hat (D. G. Türk ließ seinen Versuch eines diesbezüglichen Klavierstücks unbetitelt; vgl. oben, II. (3)(b)). Doch wird die Bezeichnung Serenade für Klavierkompos. beispielsweise von F. Hiller (*La sérénade*, op. 11; *Leichte Serenade*, op. 128) und I. Moscheles (*Serenade*, op. 103) verwendet; daß es solchen Werken freilich meist an kompositorischer Substanz mangelt, belegt 1834/35 R. Schumanns sarkastischer Kommentar zu Hillers op. 11: „Die Serenade halten wir zugunsten Hillers für eine Satire" (*Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker*, ed. M. Kreisig, Lpz. [5]1914, II, 307).

Jedenfalls berücksichtigt F. L. Schubert in seiner *Vorschule zum Componiren* (Lpz. [2]1869) den Begriff Serenade allein im Blick auf „Tonstücke hauptsächlich für Pianoforte: *Notturno*, *Ekloge*, *Serenata*, Lied ohne Worte, Ballade, *Berceuse* u.s.w." (115), und auch im 20. Jh. bleibt der Werktitel in diesem Sinne geläufig: Debussy nennt das dritte Stück der Klaviersuite *Children's Corner* (1906–08) *Serenade for the Doll* und fügt im ersten Heft der *Préludes pour piano* (1909–10) dem neunten Stück das Motto *La sérénade interrompue* an; dieses Motto steht für den vergeblichen Versuch der Aufführung eines Abendständchens, der voller

Esprit – und möglicherweise auch in Gedanken an die primär im Franz. dem Ausdruck sérénade anhaftende, metonymische Bedeutung ‚Katzenmusik' – dargestellt wird.
Zudem verknüpft Debussys Klavierzyklus *Children's Corner* als Suite, die ein Charakterstück mit der Überschrift *Serenade* enthält, die alte, ursprünglich funktionale mit der neuen, ideellen Begriffsbedeutung, eine Verschmelzung, die eigentümlicher noch die viersätzige *Sérénade en la pour le piano* (1925) von I. Strawinsky dokumentiert, der den Titel im Sinne einer mehrfachen Anspielung auf die „Nachtmusik" des 18. Jh. erläutert hat:

Chroniques de ma vie (Paris [1935/36] Neuausg. 1971): Les quatre mouvements que comporte ma pièce sont réunis sous le titre *Sérénade*, à l'instar des *Nachtmusik* du XVIII[e] siècle qui, généralement, étaient commandées par les princes mécènes à l'occasion de diverses fêtes...
Dans ces morceaux je fixe quelques moments les plus marquants de ces sortes de fêtes musicales. Je commence par une entrée solennelle, un genre d'hymne; je le fais suivre d'un jeu de solo, cérémonieux hommage aux hôtes de la part de l'artiste; la troisième partie... tient la place des différentes musiques dansantes intercalées selon la tradition dans les *Sérénades* et les *Suites* de l'époque; enfin, je termine par une espèce d'épilogue qui équivaut à une signature aux nombreux paraphes soigneusement calligraphiés (133 f.).

Indes entstand die neoklassizistische *Sérénade* nicht aufgrund eines fürstlichen Auftrages, sondern in der Absicht, ein Stück zu komponieren, dessen einzelne Teile jeweils dem damaligen Umfang einer Schallplattenseite angepaßt sein sollten und das Strawinsky selbst einspielen wollte, wie auch die gesellschaftliche Funktion, die nach seiner Schilderung für die „Nachtmusiken" des 18. Jh. charakteristisch war, imaginär bleibt.
Ein Beispiel für Werke, die an der Wende zum 19. Jh. den Begriff Serenade in der Tradition des Divertimento weiterführen, bieten L. van Beethovens bereits erwähntes op. 8 (vgl. oben, III. (1)) und dessen *Serenata per Flauto, Violino, e Viola*, op. 25 (um 1795/96; Erstausg. Wien 1802) – eine Besetzung, die M. Reger mit seinen *Serenaden* op. 77a (1904) und op. 141a (1915) übernommen hat. Darüber hinaus wirft eine briefliche Äußerung Regers ein bezeichnendes Licht darauf, daß im Bereich des Divertimento die Werke W. A. Mozarts, der mittlerweile allgemein als „Meister der Serenaden-Komposition" gilt (so exemplarisch H. Kling, *Populäre Kompos.-Lehre*, Hannover u. London 1894, 286), zum Ideal erhoben worden sind, mit dem auch Reger sein op. 77a einem zögernden Interpreten zur Aufführung anpreist:

Briefe eines dtsch. Meisters, hg. von Else von Hase-Koehler (Lpz. 1928); an O. Schnirlin (München, 13.6.1904): Ich bitte Sie, durchaus meiner Versicherung glauben zu wollen, daß diese Serenade fabelhaft einfach und klar ist – à la Mozart! –, und daß das Werk technisch so leicht ist, daß Sie es vom Blatt spielen! (121).

Im Zusammenhang mit einem Konzertstück belegt F. Mendelssohn Bartholdys *Serenade u. Allegro giocoso* für Klavier u. Orch., op. 43 (1838) den Begriff, dessen inzwischen vielfältige Bedeutungsmöglichkeiten außerdem 1840 in einer Rezension Schumanns anklingen; denn bei der Frage nach einem Widmungsträger der *Serenade* zieht dieser die beachtliche Spannweite von einer „Geliebten" bis zum „großen Mann" sowie den „Abend selbst" und das „Dasein" überhaupt in Erwägung:

op. cit.: Was man von ihm [sc. dem Werk] zu erwarten hat, deutet der Titel an: eine Serenade, eine Abendmusik, der ein frisches, gesundes Allegro folgt. Wem die erste zugedacht ist – wer weiß es! Einer Geliebten nicht, dazu scheint sie nicht heimlich und verstohlen genug; auch nicht einem großen Mann, dazu fehlt ihr alles; ich denke mir, dem Abend selbst ist sie dargebracht, ein Gruß an das Dasein, den ein schöner Mondabend vielleicht im Dichter geweckt, und weiß man vollends, daß dieser gerade in Sebastian Bachs Kantorstübchen sehen kann von seinem aus, so erklärt sich das Stück um so leichter (I, 464 f.).

Daß zudem der Begriff der Serenade in Verbindung mit Werken relativ großer Besetzung sein bislang konstitutives Kriterium gefälliger Einfachheit (vgl. oben, II. (3)(b)) einzubüßen droht, vermerkt der Art. *Serenade* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* (Bd. VI, Stuttgart 1838):

Warum... in nördlichen Ländern... wegen Klima und Sitte... die Serenade fast nur als Concertstück... vorkommt, durch concertirende schwierige Behandlung, starke Besetzung oder schweren Charakter von der anmuthigen Leichtigkeit, welche ein Tonstück dieses Namens seiner ursprünglichen Bestimmung nach haben soll, abgewichen ist, läßt sich im Hinblick auf Sitte, Charakter, Denkungsart und Lebensweise der Völker wohl begreifen (341).

Zwar wirkt die Begründung verlorener Leichtigkeit durch nördliches Naturell deplaciert. Aber in der Sache selbst ist ein kennzeichnendes Merkmal beispielsweise der *Serenaden* von Brahms (Nr. 1 für großes Orch., op. 11, 1857-59; Nr. 2 für kleines Orch., op. 16, 1858-59) vorweggenommen, die zum Teil symphonische Züge tragen. Dementsprechend schreibt J. Joachim Mitte Oktober 1858 in einem Brief an Brahms, der sich mit ihm über die Instrumentation der *Serenade* Nr. 1 berät, diese sei „sehr Sinfonieverkündend" (*J. Brahms im Briefwechsel mit J. Joachim*, hg. von A. Moser, Bd. I, Bln [3]1921, 215). Am 8.12.1858 übermittelt Brahms seine Entscheidung, „nun doch schließlich die 1te Serenade in eine Sinfonie zu verwandeln" (*op. cit.*, 227), und in Einklang damit tituliert Joachim dann später (25.12.1859) das fertige Stück „Sinfonie-Serenade" (256).
Und auch Regers beschwörende, floskelhaft mehreren Adressaten gegenüber wiederholte Beteuerung des leichten Charakters seiner *Serenade* für Orch., op. 95 (1905-06) bezeugt, daß ihm das Problem einer Verknüpfung des Begriffs Serenade mit Kompositionen orchestralen Zuschnitts überaus bewußt war:

op. cit.; an G. Dohrn (Lpz., 26.2.1906): Diese Serenade für ein kleines Orchester ist ein höchst unschuldiges Ding, das so klar ist, daß es selbst dem dümmsten Kerl sofort eingehen muß (146);
an K. Straube (München, 2.5.1906): Die Orchesterserenade ist so weit gefördert, daß dieselbe am 1. September dieses Jahres sicher erscheinen kann! Das wird wieder ein Kopfschütteln geben, wenn dieses so lichte, liebenswürdige Werk herauskommt! (147);
an K. Stradal (München, 24.6.1906): Diese Serenade Op. 95 ist das Leichtverständlichste und absolut Eingänglichste, was ich je in meinem Leben geschrieben habe. Das Werk ist so klar, daß es jedem Hörer sofort einleuchten muß! (149).

Doch kann nicht nur die Besetzung, sondern auch die Dichte der kompositorischen Faktur den Werkbegriff

Serenade im Sinne leichter, unterhaltsamer Musik konterkarieren. So steht zwar Schönbergs *Serenade* für Klarinette, Baßklarinette, Mandoline, Gitarre, Geige, Bratsche, Violoncello u. Bariton, op. 24 (1920–23) hinsichtlich ihrer Besetzung in einer Tradition sowohl des Divertimento als auch eines vokalen Abendständchens. Aber weder entspricht dem die kompositorisch verwickelte Art, mit der etwa Schönberg zu Beginn des letzten Satzes heitere Verwirrung stiftet, noch vermag E. Steins Apologie des „leichten Serenadencharakters" restlos zu überzeugen:

Neue Formprinzipien (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Das Finale schlägt zunächst den Marsch des Anfangs an, da und dort aber drängen sich Motive der anderen Sätze vor. Schönberg bezeichnete dies einmal bei einer Probe als „Beratung der Instrumente, was denn zum Schluß der Serenade gespielt werden solle". Sie scheinen sich die Themen jedoch nicht gut gemerkt zu haben, denn der Rhythmus der Motive weist zwar deutlich auf den betreffenden Satz, ihre Melodie ist aber meist dem Thema des dritten, den Variationen entnommen. Das wird besonders heiter, wenn die Gitarre höchst kunstvoll zweistimmig das Menuett beginnen will, und statt dessen einen Kanon aus Umkehrung und Krebs des Variationenthemas spielt...
Im ganzen Werk ist trotz der kühnsten Kombinationen und kontrapunktischen Kunststücke der leichte Serenadencharakter festgehalten (300).

In besonderer Weise überschreitet schließlich Br. Maderna mit seiner *Serenata per un satellite* für Violine, Flöte (oder Piccoloflöte), Oboe (oder Oboe d'amore oder Musette), Klarinette, Marimba, Harfe, Gitarre u. Mandoline (1969) überlieferte Grenzen: Das improvisatorisch in einer Dauer zwischen etwa vier und zwölf Minuten zu realisierende Werk hat in Übereinstimmung mit dem herkömmlichen Begriff der Serenade einen leichten, spielerisch-heiteren Zug; doch statt der einst angehimmelten, fernen Geliebten am Fenster ist dieses Abendständchen nun dem wirklich unerreichbaren Satelliten im Weltall gewidmet.

Lit.: M. Mila, Maderna musicista europeo, Turin 1976.

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1986

Serielle Musik

dtsch., ‚reihige', ‚reihenartige' Musik, in Übernahme von franz. musique sérielle; engl. serial music.

I. Der Begriff serielle Musik beruht auf einer Übertragung der französischen Bezeichnung musique sérielle ins Deutsche.
(1) Bei R. Leibowitz begegnet 1947 die Bezeichnung musique sérielle im Kontext der Zwölftonmusik der Schönberg-Schule.
(2) P. Boulez unternimmt 1951 eine Bedeutungserweiterung des Attributs sériel.
(3) Daran anschließend verwendet K. Stockhausen 1953 den Ausdruck serielle Musik im Blick auf die „universelle Reihenkomposition".
(4) Andere Autoren entlehnen nach 1950 ebenfalls das Attribut seriell ins Dtsch., allerdings in unterschiedlichen Bedeutungen.

II. Die Publikation des Periodikums *die Reihe. Information über serielle Musik* leitet 1955 die Etablierung des Terminus serielle Musik ein.
(1) Dieser wird als Name für die von der Dodekaphonie abgehobene Reihenmusik nach 1950 festgesetzt.
(2) Eine nähere kompositionstechnische Verdeutlichung gewinnt der Terminus serielle Musik aus dem Zusammenhang mit anderen Begriffen, insbesondere als Oberbegriff für punktuelle Musik, Gruppen- und Feldkomposition.
(3) Auch kann er einen Ersatz der Bezeichnung punktuelle Musik darstellen.
(4) Zudem wird der Begriff serielle Musik vor einem besonderen ideengeschichtlichen Hintergrund etabliert. (a) Er steht in Verbindung mit Le Corbusiers Modulor und (b) enthält Momente naturwissenschaftlicher Rationalität.

III. Seit etwa 1960 ist eine Bedeutungserweiterung des Begriffs serielle Musik zu beobachten.
(1) Sie wird durch den Einbezug des Zufalls in die Reihenkomposition bewirkt.
(2) Der Terminus serielle Musik repräsentiert nun eine über die strenge Reihenkomposition hinausgehende musikalische Ordnungsvorstellung. (a) Hieraus resultiert der Verlust seiner namengebenden Funktion. (b) Desungeachtet besitzt er weiterhin aktuelle kompositorische Gültigkeit.

IV. Unbeeinflußt von der Etablierung des Terminus serielle Musik im Dtsch. hat sein Pendant im Französischen und Englischen eine globale Bedeutung behalten, die sowohl die Zwölftonmusik als auch die universelle Reihenkompos. nach 1950 einschließen kann.

I. Der Begriff serielle Musik beruht auf einer Übertragung der französischen Bezeichnung musique sérielle ins Deutsche.

(1) Bei R. Leibowitz begegnet 1947 im Gefolge von Ausdrücken wie technique sérielle, œuvres sérielles, principes sériels, travail sériel und composition sérielle die Bezeichnung musique sérielle im Kontext der Zwölftonmusik der Schönberg-Schule (→ *Zwölftonmusik* II. (2) (c)); dabei wurden einige der genannten franz. Ausdrücke ihrerseits von ursprünglich dtsch. Begriffen wie Reihentechnik oder -komposition abgeleitet, was ein Passus in Leibowitz' *Introduction à la musique de douze sons* (Paris 1949) zeigt, wo jener zunächst von „le principe de la ‚Reihenkomposition'" spricht und anschließend den dtsch. Terminus als „composition sérielle" übersetzt (18).
Im Blick auf A. Schönbergs *Fünf Klavierstücke* op. 23 gebraucht Leibowitz 1947 den Ausdruck technique sérielle für das hier angewandte Kompositionsverfahren, daß „eine Reihe von Tönen den Anlaß für eine Reihe von Intervallen gibt" und letztere die funktionelle melodische und harmonische Grundlage des Werkes bilde:

Schœnberg et son école (Paris 1947): C'est dans les *5 Pièces pour piano* op. 23 (1923) que la technique sérielle se manifeste pour la première fois de façon consciente. Voici de quoi il s'agit: une série de sons donne lieu à une série d'intervalles. Cette série d'intervalles se trouve maniée tout au long d'une œuvre de façon fonctionelle, c'est-à-dire qu'elle donne naissance à toutes les figures mélodiques et harmoniques de l'œuvre ainsi conçue (109).

Im nächsten Abschn. *Les premières œuvres sérielles et dodécaphoniques de Schœnberg* erläutert er dann die Ausweitung dieses Kompositionsverfahrens zur zwölftönigen Reihentechnik, die mit dem letzten der *Fünf Klavierstücke* eingeleitet werde:

ibid.: La dernière pièce du recueil est bâtie sur une série de douze sons, ce qui signifie qu'en plus des préoccupations sérielles proprement dites l'activité schœnbergienne étend les principes nouveaux au „total chromatique", qui constitue comme toujours la base de ses œuvres.

Leibowitz differenziert somit terminologisch zwischen „Reihentechnik im allgemeinen und Zwölftontechnik im besonderen" („la technique sérielle en général et la technique de douze sons en particulier", 127), eine Unterscheidung, die nicht nur in der oben zit. Überschrift aus dem Begriffspaar „œuvres sérielles et dodécaphoniques" hervorgeht, sondern auch aus Gegenüberstellungen wie „dodekaphone und serielle Prinzipien" („principes dodécaphoniques et sériels", 129), „dodekaphone und serielle Arbeit" („travail dodécaphonique et sériel", 167) oder „serielle Komposition" und „Zwölftontechnik" („la *composition sérielle* qui bientôt culminera en la technique de douze sons", 206).
Und einmal faßt Leibowitz die vor der Dodekaphonie entstandene, auf Reihentechnik basierende Musik auch unter der Wendung „la musique sérielle prédodécaphonique" (206, Anm. 1) zusammen.
Andererseits verbindet er, abweichend von der obigen Abgrenzung zwischen „la technique sérielle en général" und „la technique de douze sons en particulier", das Attribut sériel zuweilen auch direkt mit der Zwölftonmusik selbst. So nennt er im Abschn. *La technique de douze sons* (113 f.) die vier Erscheinungsformen der Zwölftonreihe „les quatre variantes sérielles types" (114) sowie später „les formes sérielles"

(160) und kennzeichnet die aus einer Zwölftonreihe resultierende Harmonik als „la structure harmonique sérielle" (217) sowie die Faktur eines aus Zwölftonreihen gebildeten Themas als „structure sérielle" (282).
Es ist naheliegend, daß P. Boulez als Schüler von Leibowitz dessen Wortgebrauch kennenlernt und übernimmt, etwa 1948 in seinen Art. *Incidences actuelles de Berg* (in: *Relevés d'apprenti*, Paris 1966), in dem er sich mit „l'harmonisation sérielle" in A. Bergs *Violinkonzert* auseinandersetzt (239), oder 1949 in die Abh. *Trajectoires: Ravel, Stravinsky, Schönberg* (ibid.), in der er Schönbergs „technique sérielle" (253) – oder auch „l'écriture sérielle" (254) – behandelt.
Indes vollzieht Boulez keine explizite terminologische Differenzierung zwischen Reihen- und Zwölftontechnik, sondern subsumiert mehr oder weniger unterschiedslos beide Sachverhalte unter das Attribut sériel. In diesem Sinne spricht er 1951 im Manifest *Schönberg est mort* (ibid.) übergreifend von „les œuvres sérielles de Schönberg" (268) und von „la musique sérielle de Schönberg", die er allerdings wegen ihrer Bindungen an tradierte kompositorische Vorstellungen – von Boulez als „romantico-classicisme" bewertet (269) – für gescheitert hält; zwar sei dieses Scheitern nicht unabwendbar gewesen, aber aufgrund der nur einseitig vorangetriebenen „Erforschung der seriellen Welt" nichtsdestoweniger erklärlich:

Néanmoins, il est possible de discerner pourquoi la musique sérielle de Schönberg était vouée à un échec. Tout d'abord, l'exploration du domaine sériel a été menée unilatéralement: il y manque le plan rythmique, et même le plan sonore proprement dit: les intensités et les attaques (270).

(2) Gleichzeitig unternimmt P. Boulez 1951 eine Bedeutungserweiterung des Attributs sériel, wie aus dem zuletzt zit. Passus in *Schönberg est mort* (loc. cit.) ebenfalls hervorgeht: Denn als Alternative stellt er A. Schönbergs Zwölftonmusik, die er als musique sérielle bezeichnet, den verallgemeinernden Begriff „domaine sériel" gegenüber, um damit eine Ausweitung der bei Schönberg auf die Tonhöhen beschränkten Reihenkompos. auch auf andere Dimensionen des mus. Satzes, nämlich auf das rhythmische und klangliche Gebiet (Lautstärken und Spielarten), zu fordern.
Vorausschauend auf die Etablierung des dtsch. Terminus serielle Musik, der zum Inbegriff der erweiterten Reihenkompos. erhoben wird (vgl. unten, I. (3) u. II. (1)), verdient an dieser Stelle als begriffsgeschichtliche Eigentümlichkeit festgehalten zu werden, daß Boulez im Gegensatz dazu bei der Bedeutungserweiterung des Attributs sériel – die mit einer gleichartigen Modifikation des Terminus série (→*Reihe, Zwölftonreihe* VI.) zusammenfällt – im Franz. gerade nach Formulierungen jenseits des Ausdrucks musique sérielle suchen muß, da dieser bereits durch die Zwölftonmusik belegt ist. Dementsprechend umkreist er die neuartige kompositorische Zielsetzung mit anderen Wendungen wie „principe sériel générateur de fonctions sérielles" (*Moment de Jean-Sébastien Bach*, 1951, in: *Relevés d'apprenti*, Paris 1966, 17), „phénomène sériel" (*Schönberg est mort*, 1951, ibid., 268 u. 271) oder auch „recherches sérielles" im Sinne einer zu Beginn der fünfziger Jahre einzig nützlichen kompositorischen Forschungstätigkeit:

Schönberg est mort: Nous prétendons ne pas faire preuve d'un démonisme hilare, mais bien manifester le bon sens le plus banal en déclarant que, après la découverte des Viennois, tout compositeur est *inutile* en dehors des recherches sérielles (271).

Paradigmatisch spiegelt Boulez' Abh. *Éventuellement...* (1952, in: *op. cit.*) die nunmehr vollzogene Bedeutungsausweitung des Attributs sériel; denn mit der Formel „structures sérielles" postuliert Boulez nichts anderes als eine einheitliche, reihengebundene Organisation sämtlicher Toneigenschaften:

Lier... les structures rythmiques aux structures sérielles, par des organisations communes, incluant également les autres caractéristiques du son: intensité, mode d'attaque, timbre (152).

In Einklang damit exemplifiziert Boulez den neuartigen Begriff des Seriellen auch an „combinaisons sérielles de timbres" (170), wobei er sich stillschweigend auf sein Werk *Polyphonie X* (1951) bezieht, behandelt Verfahren wie „une organisation sérielle" der Tempi (173) und charakterisiert seine Ausführungen insgesamt als „la découverte d'un monde sériel" (174).

(3) An die erweiterte Bedeutung des franz. Attributs sériel anschließend verwendet K. Stockhausen – dem der Terminus musique sérielle speziell für die Musik A. Weberns nicht zuletzt 1952 in O. Messiaens Kursen begegnete (Brief an den Verf. vom 18. 4. 1985: „der Begriff ‚serielle Musik' war in Messiaens Seminaren ganz üblich") – 1953 den Ausdruck serielle Musik im Blick auf die „universelle Reihenkomposition", wie er sie an anderer Stelle 1954 einmal nennt (*Von Webern zu Debussy*, in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I, Köln 1963, 75); zuvor hatte er 1952 in seinem Art. *Situation d. Handwerks* (ibid.) die neuartigen kompositorischen Bestrebungen nach 1950 als „durchgeordnete Musik" (17 u. 21), „‚totale' Musik" und „‚totale' Tonordnung" (20) anzusprechen versucht.
Ein Brief, in dem Stockhausen am 3. 3. 1952 aus Paris K. Goeyvaerts über eine Begegnung mit P. Boulez berichtet, weist ansatzweise auf die Entlehnung des Attributs sériel ins Dtsch. voraus; wohl den betreffenden mündlichen Erläuterungen Boulez' zu den Reihen von Klangobjekten, die dieser für seine *Étude II* (1952) im Club d'essai des franz. Rundfunks herstellte, folgend, übernimmt Stockhausen hier bereits die Bezeichnung „Serien":

Er [Boulez]... hatte mir sehr interessante Dinge zu erzählen von seinen Experimenten im Funkstudio (Gruppe Scheffer [sic!], wo er aber ein Studio 4 Abende die Woche für sich hat und seine „Serien" durch unendlich komplizierte Bandschnitte und -Projektionen probiert) (zit. nach: H. Sabbe, *Die Einheit d. Stockhausen-Zeit...*, in: *Karlheinz Stockhausen, ...wie d. Zeit verging...*, Musik-Konzepte, H. 19, München 1981, 39).

In Verbindungen mit Boulez' *Polyphonie X* (1951), die dieser selbst 1952 als Beispiel für „combinaisons

sérielles de timbres" herangezogen hatte (vgl. oben, am Ende von I. (2)), schreibt Stockhausen dann 1953 entsprechend dem franz. Wortgebrauch vom Versuch, „verschiedene instrumentale Klangfarben seriell zu ordnen", von der „seriellen Klangfarbenkomposition" im Rahmen – wie er nun die „durchgeordnete Musik" nennt – „konsequenter Reihenkomposition":

Arbeitsber. 1953: Die Entstehung d. Elektronischen Musik, in: *Texte*..., Bd. I: Wie sehr Pierre Boulez nach seiner vorletzten Komposition, der ‚Polyphonie X' für 17 Instrumente, den unüberbrückbaren Widerspruch zwischen konsequenter Reihenkomposition und einer Verwendung verschiedener Instrumente gespürt haben muß, zeigt sich an seiner letzten Komposition, den ‚Strukturen' für 2 Klaviere. Er läßt den Versuch fallen, noch verschiedene instrumentale Klangfarben seriell zu ordnen und beschränkt sich auf ein Instrument, das Klavier. Dabei kommt es ihm nur auf Strukturierung der Tonhöhen, Zeitdauern und Lautstärken an, und er muß sich notgedrungen die Synthese der drei Dimensionen in der seriellen Klangfarbenkomposition einstweilen vorenthalten (43).

Eine noch weitergehende Übertragung des franz. Wortgebrauchs ins Dtsch. dokumentiert Stockhausens im selben Jahr 1953 verfaßte Abh. *Zur Situation d. Metiers* (ibid.), die der Aussicht gewidmet ist, „erstmals... ein Musikstück umfassend seriell zu ordnen" (48), also auch „die Klangfarben der Töne seriell zu komponieren" (49), indem die nun begonnene Kompos. mit Sinustönen „die *Möglichkeit* eröffnet, *Strukturprinzipien in die Verhältnisse der einfachsten Elemente* alles Klanglichen, der Sinustöne nämlich, *hineinzubringen*, um dadurch *klangliche Verschiedenheiten* innerhalb eines Werkes – also verschiedene Formen gleichzeitiger Kombination von Sinustönen – *als serielle Klangvarianten* zu ‚*komponieren*' und in den integralen Ordnungsprozeß einzubeziehen" (50); und wenn Stockhausen dieses von hoher kompositorischer Rationalität geprägte Modell „serieller Ordnung" und „serieller Beziehungen" im einzelnen mit Formeln wie „seriell bestimmte Intervall-, Lautstärke- und Zeitdauerproportionen" oder „serielle Auswahl und Proportionierung" von Teiltönen charakterisiert (ibid.), dann wird deutlich, daß er das Attribut seriell im Sinne eines „Strukturprinzips" auf eine durch Zahlen- und Proportionsfolgen reihengebundene Organisation sämtlicher Eigenschaften des (elektronischen) Klanges wie eines mus. Werkes überhaupt bezieht, weshalb er später auch derartige Werke als „serielle Kompositionen" bezeichnet (56 u. 59).
Zudem läßt sich Stockhausen auf die Frage ein, inwiefern man innerhalb des skizzierten, überlieferte Mittel und Klangvorstellungen ausschließenden Kompositionssystems „die *strengste Form serieller Disziplin zu lockern*" beginnen (47) und der „*freien Phantasie*" erneut Einlaß gewähren solle; unter Berufung auf „materialgerechtes Denken" plädiert er dafür, sie vorerst noch auszuklammern zugunsten einer gründlichen Fundierung des neuartigen Kompositionsverfahrens, dessen Ergebnisse er unter dem Begriff „serielle Musik" zusammenfaßt:

Die ‚*freie Phantasie*' hat nicht selten musikalische Visionen, die sich den Teufel darum scheren, ob sie zu verwirklichen sind, oder nicht. Wenn aber eines in unserer Zeit als gewiß ins Bewußtsein gekommen ist, so ist es das materialgerechte Denken. Überdies ist die klangliche Vorstellung im Augenblick noch stärker von Erinnerungen an vorausgegangene Musik belastet, als man es sich selbst zugeben möchte. So *sollte sie zunächst weitgehend aus dem Spiel bleiben*, bis man genügend serielle Musik gehört und geschrieben hat, die störende ‚verbrauchte' Klangvorstellungen verdrängt, und die einen soliden Boden für den eigenen Formungsprozeß bildet (48).

(4) Andere Autoren entlehnen nach 1950 ebenfalls das Attribut seriell ins Dtsch., allerdings IN UNTERSCHIEDLICHEN BEDEUTUNGEN.

H. Eimert zieht im Art. *Der Sinus-Ton* (Melos XXI, 1954) das Fazit, verglichen mit der Zwölftontechnik sei erst in der aus dem Sinuston aufgebauten elektronischen Musik, deren „Ordnungsprinzip... nun auch die bisher ordnungsfreien Schichten der Musik" erfasse, „zum erstenmal... echte serielle Komposition möglich" (172b). Er gebraucht damit das Attribut seriell in einer ähnlichen Bedeutung wie K. Stockhausen 1953 (vgl. oben, I. (3)), wobei ihm als Tertium comparationis seiner Bewertung elektronischer Musik als „echte serielle Komposition" der Gedanke einer „Abstraktion" des „Toncharakters" (im Sinne J. Handschins) dient; zwar habe die Zwölftontechnik „die erste ‚abstrakte' Methode des Komponierens" dargestellt, bei ihrer konkreten Anwendung aber „ständig erfahren, daß Abstraktion im Reich der Toncharaktere nicht möglich ist. Erst der elementar ausgestufte Ton, der Sinuston, kann Ernst mit der Abstraktion machen" (172a).
E. Krenek bezweifelt hingegen die Berechtigung des Ausdrucks „serielle Komposition" für jenes Verfahren, das den verallgemeinerten Begriff der Reihe „auch auf die rhythmische Gliederung, die Lautstärke der einzelnen Elemente und in gewissem Sinn auf deren Klangfarbe" ausweitet:

Ein neues Blatt ist aufgeschlagen (Melos XXI, 1954): In den letzten Jahren hat sich in einer jüngeren Komponistengeneration eine... Tendenz bemerkbar gemacht, ... die in der Zwölftontechnik angesetzte rationale Kontrolle radikal auszudehnen. Der Bereich dessen, was vor Beginn der Komposition festgelegt wird, erstreckt sich nicht mehr nur auf die Auswahl einer richtunggebenden Tonfolge, sondern auch auf die rhythmische Gliederung, die Lautstärke der einzelnen Elemente und in gewissem Sinn auf deren Klangfarbe. Der Begriff der „Reihe" wird dabei so verallgemeinert, daß es fraglich erscheinen mag, ob man noch von „serieller Komposition" sprechen soll... (305).

Infolgedessen gesteht Krenek der neuartigen Musik nur unter Vorbehalt das Attribut seriell zu und tituliert sie – mit Anführungszeichen einschränkend – „neuere ‚serielle' Musik" (306). Seine Skepsis rührt offensichtlich daher, daß er von der Bedeutung des engl. Ausdrucks serial music ausgeht, der – wie die franz. Bezeichnung musique sérielle – primär (und zu diesem Zeitpunkt ausschließlich) mit der Zwölftonmusik identifiziert wird (vgl. unten, IV.).
Das Attribut seriell hat im Dtsch. 1954/55 eine noch uneinheitlich zwischen Zwölftontechnik und erweiterter Reihenkompos. schwankende Bedeutung, was nicht zuletzt seine Übernahme auch im engen, auf die Zwölftonmusik eingegrenzten Sinne dokumentiert:

so bemerkt H. H. Stuckenschmidt, der schon in seiner Monographie *Arnold Schönberg* (Zürich u. Freiburg i. Br. 1951) dessen *Suite* op. 25 mit der Wendung „‚serielle', d. h. aus der präexistenten Reihe stammende Bedingtheit" charakterisierte (72), daß mittlerweile „die ‚serielle' Technik der Schönbergschule... bis in die Werkstatt ihres früheren stärksten Antipoden, Igor Strawinskys, vorgedrungen" sei (*Entwicklung oder Experiment?*, Melos XXII, 1955, 67), und J. Wildberger stellt der „tonalen Musik" die Zwölftonmusik als „serielle" gegenüber (*Freiheit von d. rationalen Zeit*, ibid., 341 ff.); die kompositorischen Bestrebungen nach 1950 berücksichtigt er unter dem Begriff „punktuelle Musik" (343).

II. Die Publikation des Periodikums *die Reihe. Information über serielle Musik* leitet 1955 die ETABLIERUNG DES TERMINUS SERIELLE MUSIK ein; bereits der Untertitel, der den Begriff programmatisch exponiert, besitzt Signalwirkung.

(1) Darüber hinaus ist dem ersten Heft der *Reihe* ein – ungezeichnetes, von den Herausgebern H. Eimert und K. Stockhausen gemeinsam verfaßtes – Vorwort vorangestellt, in dem der Terminus serielle Musik als NAME FÜR DIE VON DER DODEKAPHONIE ABGEHOBENE REIHENMUSIK NACH 1950 festgesetzt wird, wobei das Manifest auch über die Herkunft des Attributs seriell aus dem Franz. unterrichtet und eine Umschreibung des neuartigen Kompositionsverfahrens dahingehend enthält, daß „serielle Musik... die rationale Kontrolle auf alle musikalischen Elemente" ausdehne:

Elektronische Musik, die Reihe I (Wien 1955), *Vorw.*: Um die Mitte des XX. Jahrhunderts beginnt sich die serielle Musik als eine neue Möglichkeit des musikalischen Denkens und Formens abzuzeichnen. Das aus dem Französischen übernommene Wort „seriell" vermag nur einen allgemeinen Sachverhalt zu umschreiben. Aber es dient, wenn man Wortkonventionen annimmt, im besonderen dazu, die als seriell charakterisierte Reihenmusik von der traditionellen Zwölftonmusik abzuheben. Die serielle Musik dehnt die rationale Kontrolle auf alle musikalischen Elemente aus (7).

Die unmittelbare Wirkung, die von dem hier auszugsweise zit. Vorwort sowie dem in Rede stehenden Heft der *Reihe* insgesamt ausgeht, zeigt sich darin, daß schon in dessen Erscheinungsjahr 1955 E. Doflein in einem Vortrag den Terminus serielle Musik aufgreift. Dabei verweist die gleichzeitige Erwähnung der elektronischen Musik ziemlich eindeutig auf Dofleins Quelle, ebenso wie seine Aussage, daß die „jüngste Musik... sich auf jene Kunst aufbaut, die wir einmal ‚Neue Musik' genannt haben", womit nicht zuletzt die Abhebung des Begriffs serielle Musik von der Zwölftontechnik – durch Doflein anschließend näher ausgeführt – deutlich wird; der betreffende Passus findet sich eingebettet in Überlegungen zum „obligaten Stil", der seit L. van Beethoven die Geschichte der Musik bis in die erste Hälfte des 20. Jh. zunehmend geprägt habe:

Gewinne u. Verluste in Neuer Musik u. Musikerziehung, in: *Vorträge u. Programm d. VIII. Arbeitstagung Lindau 1955*, hg. vom Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt (Hagnau o. J.): In dieser Lage der Steigerung des obligaten Stils zu einer immer strengeren Form des Obligaten... setzt die jüngste Musik ein, die sich auf jene Kunst aufbaut, die wir einmal „Neue Musik" genannt haben. In der „seriellen Musik" gibt es keinen unthematischen Ton mehr, aber auch die Rhythmik und die Pausen, auch die Dynamik und die Klangfarbe können einem Kanon der Entsprechungen und Ortsbedeutungen unterworfen sein... Die Erfüllung dieser Forderungen eines totalen obligaten Stils ist zugleich ein Anliegen der elektronischen Musik geworden... (17).

Genauso aufschlußreich wie das Echo Dofleins ist die Tatsache, daß wohl ebenfalls 1955 H. Bennwitz eine (vermutlich dem engl. Usus folgende; vgl. unten, IV.) Verbindung der Bezeichnung „serielle Technik" mit I. Strawinskys *Septett* (1952-53), in dem Tonhöhenreihen vorkommen, zurückweist. Auch wenn in diesem Zusammenhang nicht der Ausdruck serielle Musik zur Diskussion steht, belegt der Vorgang doch, wie – zwar nicht nachweislich direkt, aber zumindest nicht unbeeinflußt – durch die Publikation der *Reihe* bei aufmerksamen Beobachtern der aktuellen kompositorischen Situation das Bewußtsein für die besondere Bedeutung des Attributs seriell geschärft worden ist:

Donaueschingen u. d. Neue Musik 1921-1955 (Donaueschingen o. J.): Der Strawinskys Septett in dem Programmheft der Donaueschinger Musiktage für Zeitgenössische Tonkunst, 16.-17. Oktober 1954, kennzeichnende Begriff „serielle Technik" ist terminologisch besser durch „Reihentechnik" zu ersetzen. Die serielle Technik erfordert eine nach mathematischen Gesetzlichkeiten vollzogene Durchorganisation aller musikalischen Elemente, die in dem Septett in Ansätzen zwar vorhanden, aber nicht streng durchgeführt ist (27, Anm. 40).

In der Folgezeit hat insbesondere Stockhausen die Verbreitung des Terminus serielle Musik gemäß der „Wortkonvention", die im Vorwort zum ersten Heft der *Reihe* 1955 vorgeschlagen wurde, vorangetrieben. Geradezu systematisch hebt er 1956/57 in einigen seiner Texte den Fachwortcharakter des Ausdrucks serielle Musik hervor, und zwar entweder durch Anführungszeichen –

„Musik kennt keine Grenzen"? (1956), in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964): Tatsächlich hat um 1950 eine Generation damit begonnen, eine neue Musiksprache zu formulieren... Man hat die Begriffe ‚punktuelle' oder ‚serielle Musik' dafür gewählt... (210 f.) –,

durch Kursivsetzung –

...wie d. Zeit vergeht... (1956), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): In der *seriellen Musik* versucht man, die Zeitproportionen der Elemente durch Reihen zu ordnen (102) –,

oder durch die Formel „sogenannte serielle Musik":

Musik u. Sprache I (1957), in: *Texte...*, Bd. II: Der allgemeine Streit über die moderne Kunst, vor allem aber über die neue sogenannte serielle Musik würde viel ruhiger, verständnisvoller geführt, wenn man sich offen über den geistigen Grund dieser Kunst... im klaren wäre (149).

Seit 1958 wird der Terminus serielle Musik als Name für die von der Dodekaphonie abgehobene Reihenmusik nach 1950 zusehends akzeptiert und kann über den Kreis der beteiligten Komponisten hinaus Allgemeingültigkeit beanspruchen.
So verwendet Th. W. Adorno den Terminus ganz selbstverständlich und kommentarlos 1958 gleich

zweimal in seinen kritischen Erörterungen, mit denen er (aus der ästhetischen Perspektive der subjektiv-expressiven mus. Tradition der zweiten Wiener Schule) die aktuelle kompositorische Praxis begleitet: einmal äußert er, „daß ein bedeutender Komponist kompliziertester serieller Musik mit dem Geschriebenen vor allem rhythmisch überaus souverän verfährt" (*Musik u. Technik*, in: *Klangfiguren*, Bln u. Ffm. 1959, 359f.; vermutlich eine Anspielung auf Stockhausen), ein andermal erwähnt er „die neuen Formprinzipien, die unter dem Namen Reihenkomposition, Zwölftontechnik, serielle Musik gehen" (*Zur Vorgesch. d. Reihenkompos.*, ibid., 95); während beim letzten Zitat noch nicht definitiv entschieden werden kann, ob Adorno zwischen den Begriffen Zwölftontechnik und serielle Musik differenziert, läßt sich eine solche Abgrenzung zweifelsfrei in seinem Art. *Anton von Webern* (1959) erkennen, dem zufolge jener seit der *Symphonie* op. 21 die „Zwölftontechnik so weiterbildete, daß sie der seriellen Musik eine Art Sanktion erteilte" (ibid., 158; zur Rückprojektion des Begriffs serielle Musik auf das Werk Weberns vgl. unten, II. (3)).

In ähnlicher Eindeutigkeit beziehen sich Zillig und Dahlhaus 1959 auf den Begriff serielle Musik; dabei datiert Zillig „die Konstituierung der seriellen Musik" auf 1950, und Dahlhaus gibt eine Definition des Attributs seriell mit anschließendem Hinweis auf den Begriff der Struktur als „Grundbegriff der seriellen Musik":

W. Zillig, *Variationen über Neue Musik* (München 1959): Daß das Jahr 1950 ein einschneidender Abschnitt in der Entwicklung der abendländischen Musik ist, unterliegt keinem Zweifel. Die mit diesem Jahr beginnende Auswirkung des Werks Weberns und die Konstituierung der seriellen Musik, die sich aus Strukturen aufbaut, bedeutet einen Schritt in ein völlig neues Land (198);

C. Dahlhaus, *Zur Problematik d. seriellen Musik* (Frankfurter Hefte XIV, 1959): „Seriell" wird das Verfahren genannt, die Tonqualitäten (Tonhöhen), Tondauern, Lautstärken und Klangfarben in „Reihen" zu ordnen, die das „vorgeformte Material" der melodischen, dynamischen und rhythmischen Gestalten einer Komposition bilden...

Der Grundbegriff der seriellen Musik ist der der „Struktur" als eines Bündels von melodischen, rhythmischen und dynamischen Reihen (200).

Andererseits bleibt an dieser Stelle als ein Charakteristikum der Geschichte des Begriffs serielle Musik in den fünfziger Jahren festzuhalten, daß er von den beteiligten Komponisten nur selten, und wenn, dann häufig nur ansatzweise, näher erläutert wird. Dies dokumentiert bereits das erste Heft der *Reihe* (1955), dessen oben zit. Vorwort zwar den Begriff serielle Musik prinzipiell von der „traditionellen Zwölftonmusik" abhebt, in seiner kompositionstechnischen Umschreibung („Die serielle Musik dehnt die rationale Kontrolle auf alle musikalischen Elemente aus") jedoch merkwürdig blaß ausfällt.

Unter den Autoren des betreffenden Heftes versucht als einziger P. Gredinger, das „Wort seriell" als mus. „Proportionsgesetz" umfassend zu konkretisieren (die Bestimmung des „Seriellen" als „eine Art Weltanschauung" geschieht vor dem Hintergrund der ideengeschichtlichen Verbindung mit Le Corbusiers Modulor; vgl. unten, II. (4)(a)):

Das Serielle, in: *Elektronische Musik*, loc. cit.: Unser Wort seriell bedeutet Gesetz: Generierendes Proportionsgesetz, Zeitgesetz, Lebensgesetz unserer Musik. Daraus weitet sich eine Art Weltanschauung, eine ganz bestimmte. Das Serielle in unserem Sinne ist unsere Weltanschauung, wenn wir mit Welt die musikalische Welt meinen; Anschauung meinen wir im Hinblick auf das Maß, das Material, die Struktur und Textur der Musik. Unsere Serie ist ein Maßsystem eigens vorgestellter Ordnung, ... ist das Gesetz einer ersten Beziehung, die zur Erzeugerin der Erscheinungsform der Struktur des Werkes wird. Das serielle Prinzip schafft Strukturen, die im Ganzen wie in ihren Teilen auf einem einzigen Reihencharakter beruhen (38).

Wenig später paraphrasiert Gredinger den Inhalt des hier zit. Passus mit der Kurzformel, „serielle Musik" sei „ein Resultat der systematischen Anwendung eines einzigen maßgebenden Prinzips" (40).

Auch von Stockhausen, an dessen Abh. *Zur Situation d. Metiers* (1953; vgl. oben, I. (3)) Gredingers Darstellung im wesentlichen anknüpft, liegt – außer der oben schon zit., unvollständigen Bestimmung 1956: „In der *seriellen Musik* versucht man, die Zeitproportionen der Elemente durch Reihen zu ordnen" – im Grunde genommen erst 1961 eine ins Detail gehende Erklärung des Begriffs serielle Musik vor, und zwar mit O. Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) als Ausgangspunkt:

Kadenzrhythmik im Werk Mozarts, in: *Texte*..., Bd. II: Unmittelbar ausgehend von diesem Modell entwickelten Schüler Messiaens aus der mehrdimensionalen Modustechnik die mehrdimensionale Reihentechnik. Kompositionen, die in dieser Technik geschrieben sind, nennt man heute ‚serielle Kompositionen'; damit ist bezeichnet, daß alle musikalischen Ordnungsbereiche – alle Eigenschaften des Klanges und der Form – mit Hilfe von Reihen reguliert werden. Der Begriff Reihenmusik wurde durch die sogenannte Zwölftonmusik zunächst eingeengt auf Musik, in der nur die Tonhöhen mit Reihen reguliert werden; deshalb wählte man für die mehrdimensionale Reihenmusik den Begriff ‚serielle Musik' (170).

Noch ausführlicher, nicht zuletzt hinsichtlich des eigenen Anteils an der Etablierung des Terminus, beantwortet Stockhausen dann gegen Ende der sechziger Jahre (eine genauere Datierung liegt nicht vor) eine Anfrage H. Kirchmeyers zu „Definition und Geschichte der seriellen Musik":

Die Übertragung des Wortes „serielle Musik" aus dem Französischen habe ich selbst vorgenommen, als es darum ging, einen Titel für ‚die Reihe' zu finden (1953/1954); die Überlegung war einfach: ich hatte damals intensiven Kontakt mit französisch sprechenden Freunden (Boulez, Pousseur, Fano, Baraquet [sic!], Goeyvaerts u. a.), und wir unterhielten uns in französisch natürlich immer über ‚serie', ‚musique serielle' etc. In deutscher Sprache hätte das einfach immer ‚reihig' oder ‚reihenförmig', ‚Reihenmusik' etc. geheißen. Ich wollte aber einen Unterschied zur Wiener Schule... und all ihren Nachfolgern machen und fand es deshalb als Untertitel (und auch als Wortbildung in meinen Artikeln) ganz vernünftig, „Information über serielle Musik" zu wählen, als Zusatz zum Titel ‚die Reihe'...

Seitdem haben dann viele andere diese Eindeutschung des Begriffes ‚serielle Musik' übernommen, und wir meinten damals im engeren Sinne nur Musik von Boulez, Nono, Pousseur, von mir selbst und einigen anderen (wie Goeyvaerts, Fano, Baraqué, Maderna (?)) mit diesem Begriff.

Hier noch eine mögliche „Definition":
SERIELLE MUSIK: Möglichst in *allen* musikalischen Gestaltungsbereichen Skalen aufstellen, deren Abstände von Stufe zu Stufe als gleich gross empfunden werden. Die Stufen in einer bestimmten Reihenfolge vertauschen. Von dieser ‚Reihe' weitere Reihen von Reihen ableiten durch Transposition, Permutation, Interpolation, Modulation. Ein ganzes Werk mit dieser Reihe und ihren Ableitungen komponieren (zit. nach Faks. in: H. Kirchmeyer u. H. W. Schmidt, *Aufbruch d. jungen Musik*, Die Garbe IV, Köln 1970, 148 f.).

Daß demgegenüber in den fünziger Jahren der Terminus serielle Musik zwar häufig verwendet, aber selten eingehend expliziert wurde, liegt in seiner Funktion begründet, in erster Linie „einen allgemeinen Sachverhalt zu umschreiben", wie es im Vorwort des ersten Hefts der *Reihe* (1955) heißt (vgl. oben). Als allgemeiner Name für die von der Dodekaphonie abgehobene Reihenmusik nach 1950 stand der Begriff serielle Musik nicht im Zentrum, sondern gewissermaßen über der aktuellen musiktheoretischen Diskussion, die um speziellere, grundlegende Fragen des Handwerks kreiste.

(2) Eine nähere kompositionstechnische Verdeutlichung gewinnt der Terminus serielle Musik aus dem ZUSAMMENHANG MIT ANDEREN BEGRIFFEN.
Bereits in K. Stockhausens Art. *Zur Situation d. Metiers* (1953) erscheint der Ausdruck serielle Musik in einem Wortfeld, das konkretisierende Wendungen wie „die Klangfarben der Töne seriell... komponieren" oder „seriell bestimmte Intervall-, Lautstärke- und Zeitdauerproportionen" enthält (zit. oben, I. (3)). Gleiches trifft auf P. Gredingers Abh. *Das Serielle* (1955) zu (vgl. oben, II. (1)), und H. Eimert gebraucht die Wortkombination „serielle Technik", wenn er „die seriell formierte Klangkomposition" auf der Basis des Sinustones „in seiner dreifachen, dreieinigen Bestimmtheit" (durch „Zeit, Ort und Intensität") erläutert (*Die sieben Stücke*, in: *Elektronische Musik*, die Reihe I, Wien 1955, 11).
Zudem gilt 1955 die elektronische Musik „als exemplarischer Fall des Seriellen" (was auch schon 1953 bei Stockhausen anklang):

Elektronische Musik... (1955), *Vorw.*: Das... Publikationsorgan „Die Reihe" wird in den einzelnen Heften von Fall zu Fall Fragen der seriellen Musik behandeln. Den Anfang macht die elektronische Musik, nicht etwa als extremer, sondern gerade als exemplarischer Fall des Seriellen (7);
H. Eimert, *op. cit.*: Indessen ist elektronische Musik nicht „auch" Musik, sondern serielle Musik (13).

Insbesondere dient der Terminus serielle Musik als OBERBEGRIFF FÜR PUNKTUELLE MUSIK, GRUPPEN- UND FELDKOMPOSITION (→ *Punktuelle Musik*, → *Gruppe, Gruppenkompos.* III.).
Ansätze dieses Zuordnungsverhältnisses bietet 1953 gleichfalls Stockhausens Art. *Zur Situation d. Metiers*. Denn beim Versuch, „die *Beziehungen zwischen ‚punktueller' und ‚Gruppen'-Komposition*" zu bestimmen, bewertet Stockhausen die beiden Kompositionsarten als „zwei Extremstellungen, zwischen denen die notwendige Übereinkunft gefunden werden muß", und spricht anschließend bei der näheren Erörterung des Problems übergreifend von „seriellen Kompositionen" (in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I, Köln 1963, 59).

In seiner Abh. *... wie d. Zeit vergeht...* (1956) lenkt Stockhausen dann weiterführend die Aufmerksamkeit auf einen „Umschlag von der ‚punktuellen' zur ‚statistischen' Zeitwahrnehmung" als „Anlaß für die *statistische Feldkomposition*" (ibid., 129), die ihrerseits eine Vermittlung „zwischen den Extremen des Punktuellen und Statistischen" leisten soll „in einer übergeordneten Konzeption der *seriellen Feldzeit*" (131).
R. Stephan hat – nach ersten Bestimmungsversuchen in seiner Abh. *Hörprobleme serieller Musik* (in: *Der Wandel d. mus. Hörens*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt III, Bln 1962, 34) – das von Stockhausen skizzierte Begriffsnetz in einer Definition zusammengefaßt, die die hier in Rede stehende Bedeutung des Terminus serielle Musik repräsentativ wiedergibt:

Art. *Serielle Musik*, in: RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl. (Mainz 1967): *Serielle Musik* (von frz. musique sérielle, s. v. w. reihengebundene Musik), Bezeichnung für musikalische Werke, deren Kompositionstechnik auf (Prä-)Determination möglichst aller musikalisch relevanten Eigenschaften bzw. der Parameter der einzelnen Töne („Klänge") wie auch der Tongruppen durch Zahlen- bzw. Proportionsreihen zielt... Basiert eine serielle Komposition auf dem gleichzeitigen Ablauf von Elementreihen, so entsteht die „Struktur", der („punktuelle") Tonsatz, quasi automatisch. Bilden dagegen Reihen, die die Gruppenmerkmale „statistisch" determinieren, den Ausgangspunkt der Komposition, so werden die Parameter der einzelnen Töne dem Reihenzwang entzogen. Die beiden Arten der Seriellen Musik, die punktuelle und die statistische, stellen Extreme dar, die sowohl in reiner Form als auch in mannigfachen Zwischenformen anzutreffen sind (868 b); gleichlautend auch im Art. *Zwölftonmusik u. Serielle Musik* (MGG XIV, 1968, 1529) sowie in *Das Neue in d. Neuen Musik* (in: *Über d. Musikleben d. Gegenwart*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt IX, Bln 1968, 20) bzw. *Das Neue d. Neuen Musik* (in: *Das mus. Neue u. d. Neue Musik*, hg. von H.-P. Reinecke, Mainz 1969, 57 f.).

(3) Andererseits kann der Terminus serielle Musik auch einen ERSATZ DER BEZEICHNUNG PUNKTUELLE MUSIK darstellen, ein Sachverhalt, der laut H. H. Eggebrecht 1974 dadurch begünstigt wurde, „daß der Begriff punktuell... als Wort unglücklich ist für terminologische Fixierung, weil er zunächst einmal ein tief unmusikalisches Moment in sich enthält... Das Musikalische liegt im Kontext der Töne, in Bezug zwischen ihnen, nicht in ihrer ‚Punktualität'" (184 f.).
Wenn K. Stockhausen 1956 im Blick auf „eine neue Musiksprache", die seit etwa 1950 entstanden sei, synonym „die Begriffe ‚punktuelle' oder ‚serielle Musik'" anführt (zit. oben, II. (1)), deutet sich die Substitution des Ausdrucks punktuelle Musik durch den Terminus serielle Musik an, die H. Eimert erstmals 1960 und eingehender 1973 expliziert:

Die zweite Entwicklungsphase d. Neuen Musik (Melos XXVII, 1960): Die zweite Neue Musik unseres Jahrhunderts hat sich verschiedene Namen zugelegt. Zuerst, 1953, sprach man von „Punktueller Musik"; zwei Jahre später tauchte der Begriff „Serielle Musik" auf, der bis heute mehr oder weniger gültig ist (365);
H. Eimert u. H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973), Art. *punktuell*: *punktuell* (auch punktuelle Technik, punktuelle Musik) ist ein 1953 von H.

Eimert geprägter musikalischer Begriff, der zunächst den punktuellen Tonsatz Anton Weberns kennzeichnete, dann aber allgemein gebräuchlich wurde, um den Übergang von Webern zur neuen Musik nach 1950 ... zu charakterisieren. Dafür hat sich dann 1955 ... der sich allgemein durchsetzende Terminus „seriell" eingebürgert (268a).

In diesem Sinne gebraucht beispielsweise K. Boehmer in seinem Art. *Werk – Form – Prozeß* (in: *Musik auf d. Flucht vor sich selbst*, hg. von U. Dibelius, München 1969) stets die Wendung „frühe serielle Musik" (60, 62f., 65), wenn er sich mit der – wie es an einer Stelle heißt – „punktuellen seriellen Musik" (65) auseinandersetzt.

Darüber hinaus übernimmt der Terminus serielle Musik vom Ausdruck punktuelle Musik auch die – in seiner globalen franz. und engl. Bedeutung (vgl. unten, IV.) per se enthaltene – Funktion des „Brückenbegriffs ... zurück zu Webern" mit dem Aspekt geschichtlicher Legitimation (→ *Punktuelle Musik* II.), und zwar zeitgleich mit seiner Etablierung im Jahre 1955.

So schließt Eimert eine Analyse des ersten Satzes aus Weberns *Streichquartett* op. 28 mit der Feststellung: „Überall erkennt man das Prinzip der seriellen Proportionierung, und wenn Webern auch solche Begriffe nicht angewendet oder gekannt hat, so ändert das nichts an dem Sachverhalt" (*Intervallproportionen*, in: *Anton Webern*, die Reihe II, Wien 1955, 102) – Eimerts Einschränkung zeigt, daß ihm die Problematik der Rückprojektion des Terminus seriell auf die Musik Weberns durchaus bewußt war; A. Klammer spricht Webern „serielles Denken" zu (*Weberns Variationen für Klavier, op. 27, 3. Satz*, ibid., 95), und D. Schnebel schreibt in einem *Konzept über Webern* (1955): „Bei ihm beginnt das Unternehmen einer aus Elementen gestalteten seriellen Musik" (in: *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972, 50).

Daß demnach mit „Anton Webern als dem Ausgangs- und Wendepunkt" die kompositorische Entwicklung nach 1950 „in der Perspektive des Notwendigen erfaßt werden [kann]: in der Perspektive der seriellen Musik" (so das Vorw. in: *Elektronische Musik*, die Reihe I, Wien 1955, 7), ist seitdem zur Communis opinio der mus. Avantgarde geworden, wie nicht zuletzt Äußerungen G. Ligetis belegen; obwohl dieser nicht unter die Protagonisten der „generalisierten seriellen Komposition" gerechnet werden kann, vertritt er doch auch deren Ansicht, die als seriell bezeichnete Musik sei eine „Konsequenz" entsprechender „Ansätze zum Seriellen" bei Webern:

Die Kompos. mit Reihen u. ihre Konsequenzen bei Anton Webern, in: *Die Wiener Schule u. ihre Bedeutung für d. Musikentwicklung im 20. Jh.*, Sonderbd. d. Österreichischen Musikzs. (Wien 1961): In Weberns Musik gibt es ... zahlreiche Ansätze zum Seriellen: die Organisation von Dynamik, Rhythmik und Klangfarben befindet sich auf einer Vorstufe zur generalisierten seriellen Komposition, ähnlich wie sich die Organisation der Tonhöhen vor seinem op. 17 auf einer Vorstufe der Zwölftonkomposition befand. Die serielle Musik ist eine Konsequenz der Webernschen Kompositionsweise, wie die Zwölftonmusik eine solche der freien Atonalität (39).

Lit.: H.H. Eggebrecht, Punktuelle Musik (mit Diskussion), in: Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh., hg. von dems., Veröff. d. Walcker-Stiftung, H. 5, Stuttgart 1974.

(4) Der Begriff serielle Musik wird zudem 1955 vor einem besonderen Ideengeschichtlichen Hintergrund etabliert.

(a) Er steht in Verbindung mit Le Corbusiers Modulor, einem Modell, das Le Corbusier nach dem Vorbild der mus. Tonleiter in seinem Buch *Le Modulor* (Boulogne 1950) als architektonische „Tonleiter der Maße" („une *gamme de mesures*") und „Arbeitswerkzeug für die Schaffenden" („un outil de travail *pour ceux qui créent*") vorgestellt hat (180).

Als Schüler des (die Tradition des Bauhauses fortführenden) Malers, Bildhauers und Architekten M. Bill war P. Gredinger wie kaum ein anderer geradezu prädestiniert, den ideengeschichtlichen Zusammenhang zwischen Le Corbusiers Entwurf des Modulor und dem Begriff der seriellen Musik herauszuarbeiten. Dabei knüpft er mit seiner Abh. *Das Serielle* (in: *Elektronische Musik*, die Reihe I, Wien 1955) zunächst an Le Corbusiers Begründung der Notwendigkeit eines optischen Maßsystems an, die dessen Buch – das Gredinger offensichtlich in der dtsch. Übers. *Der Modulor* (Stuttgart 1953) vorlag – einleitet, und zwar als Beispiel „eines Gedankenganges des Architekten, der Wege sucht, welche den unsern sehr nahe verlaufen im Bestreben, künstlerische Form in der Existenz eines Standards zu suchen, eines Standards, der nicht statistischer Durchschnitt, sondern wohlgemessene, wohlgefügte Ordnung der Schönheit sei" (34).

Danach geht Gredinger zur elektronischen Musik über. Indem sie auch vom Komponisten eine neue Orientierung innerhalb des tradierten mus. Ordnungssystems verlange, träfen nun Musik und Architektur – Gredinger spricht verallgemeinernd von „Kunst" und „Technik" – zusammen in der „Entdeckung" einer neuartigen „Weltanschauung", einer „prinzipiellen Anschauung" mit dem Namen „das Serielle":

Wenn es an der Zeit ist, führt das Leben die Wege der Kunst und der Technik zusammen, da gibt's ... Kontakt, zündende Funken, Licht, Einsicht. Man macht eine Entdeckung. Ich meine damit nicht, daß eine neue Welt entdeckt sei, nein. Allerbestenfalls eine Weltanschauung, vielleicht, und erst noch, je näher wir's besehen, Anschauung nur dessen, was unsere, unsere ganz spezielle Welt ist: Musik.
Wir verfolgen also eine Anschauung, eine prinzipielle Anschauung, ein Prinzip. Und geben wir ihm gleich einen Namen. Wir verfolgen das Serielle (35).

Gredingers verklausulierte Einschränkung, daß die neuartige „Anschauung" des „Seriellen" – mit dem Ziel: „Kunst, in der alles Maß ist", nämlich „serielle Kunst" (36) – möglicherweise zunächst nur speziell in der Musik zum Ausdruck komme, stellt nicht die ideengeschichtliche Parallele zu Le Corbusiers Modulor an sich in Frage, zumal diese auch in der Terminologie sich abzeichnet. Denn bei der mathematischen Bestimmung des Modulor ist Le Corbusier, ausgehend von spezifischen Proportionen des menschlichen Körpers und mit Hilfe des Goldenen Schnitts, zu zwei Zahlenfolgen gelangt, die den Modulor in Stufen unterteilen und die er „*série rouge*" und „*série bleue*" nennt (*Le Modulor*, loc. cit., 52); dementsprechend umschreibt Gredinger den Modu-

lor auch als „die Serie eines harmonischen Maßes" (*op. cit.*, 40).
Und schon 1921 hatte Le Corbusier programmatisch gefordert, auf der Basis von Analyse und Experiment solle die Großindustrie „die Elemente des Hauses in Serie bauen" und damit „die Geistesverfassung für die Serie" schaffen im Blick auf Konstruktion, Bewohnen und Verstehen der „Häuser in Serie" – ein künstlerischer Entwurf, der gleichfalls auf den Begriff der seriellen Musik vorausweist, auch wenn letzterem der industrielle Aspekt fremd blieb:

Maisons en série, in: *Vers une architecture* (Paris 1923): La série est basée sur l'analyse et l'expérimentation.
La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison.
Il faut créer l'état d'esprit de la série:
L'état d'esprit de construire des maisons en série,
L'état d'esprit d'habiter des maisons en série,
L'état d'esprit de concevoir des maisons en série (187).

In diesem Sinne merkt Gredinger – nachdem er das „serielle Prinzip" hinsichtlich „serieller Musik" dargestellt hat (vgl. oben, II. (1)) – zum Abschluß seiner Abh. einerseits grundsätzlich an, daß ein Architekt in der Praxis „nicht einer seriellen Permutation, sondern den funktionellen Forderungen des Lebens" folge: „Die zu permutierende Größe einer Tür zum Beispiel darf wohl nicht an die Zimmerdecke zu liegen kommen. Insofern kann Architektur in ihrem Ganzen nie seriell sein" (*op. cit.*, 40).
Andererseits unterstreicht er noch einmal die umfassende, die Grenzen der künstlerischen Einzeldisziplinen überschreitende Geltung des Begriffs des Seriellen, indem er die Möglichkeit „serieller Plastik" sowie „die Situation der Malerei", in der „neue technische Hilfsmittel im Umgang mit der Farbe serielle Maßnahmen besonders verlockend machen", bedenkt (41); hierbei könnten ihm Bilder R. P. Lohses vor Augen gestanden haben, mit denen dieser seit 1942 – wie er selbst rückblickend formuliert – „Probleme ... der modularen und seriellen Gestaltung" zu lösen versuchte (*Standard, Modul, Serie: Neue Probleme u. Aufgaben d. Malerei*, in: *Modul, Proportion, Symmetrie, Rhythmus*, hg. von G. Kepes, Brüssel 1969, 128a).
Trotz der ausführlichen, zumal an prominenter Stelle publizierten Abh. Gredingers ist die Verbindung des Begriffs serielle Musik mit Le Corbusiers Modulor weitgehend unbeachtet geblieben, wie H. Eimert 1960 feststellt:

Die zweite Entwicklungsphase d. Neuen Musik (Melos XXVII, 1960): 1948 veröffentlichte der Architekt Le Corbusier seinen Vorschlag des Modulor, aus dem, was wenig bekannt ist, einige Jahre später unmittelbar der Begriff des Seriellen hervorgegangen ist, und zwar durch eine Arbeit des jungen Schweizer Architekten und Akustikers Paul Gredinger, der damals längere Zeit im Kölner Rundfunkstudio für elektronische Musik tätig war (365); später erwähnt Eimert diesen Gesichtspunkt auch in den *Grundlagen d. mus. Reihentechnik* (Wien 1964, 26) sowie noch ausführlicher in: Eimert u. H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973), Art. *Serielle Technik* (307b).

Explizit hat diesen Zusammenhang nur noch K. Stockhausen – wohl ebenso wie Eimert nicht zuletzt durch die Bedeutungserweiterung des Begriffs serielle Musik seit etwa 1960 (vgl. unten, III.) motiviert – namhaft gemacht, und zwar zum einen 1971 im Gespräch mit J. Cott (zit. unten, III. (2)), zum anderen 1973 in einer Antwort auf die Frage nach dem Strukturprinzip seiner Musik; er charakterisiert es mit der Metapher „ständig neue Objekte im gleichen Licht" – die er bereits im *Arbeitsber. 1952/53: Orientierung* zur Veranschaulichung der kompositorischen Idee, für die der Begriff serielle Musik einsteht, herangezogen hat (vgl. *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I, Köln 1963, 37) – und schließt an, ein derartiges Gestaltungsprinzip (mit „Proportionen" als „vereinheitlichende Kraft") habe sich außerhalb der Musik „zum Beispiel im ‚Modulor' von Le Corbusier" angekündigt (*Fragen u. Antworten zu d. ‚Vier Kriterien ...'*, in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV, Köln 1978, 402).

(b) Des weiteren enthält der Begriff serielle Musik MOMENTE NATURWISSENSCHAFTLICHER RATIONALITÄT.
P. Boulez äußert diesbezüglich 1954 seine Überzeugung, daß „die Forderungen der aktuellen Musik mit bestimmten Strömungen der zeitgenössischen Mathematik oder Philosophie parallel laufen"; er warnt zwar vor einer oberflächlichen Gleichsetzung, hält es aber doch für unabweisbar und berechtigt, im Blick auf das „durch das serielle Prinzip bestimmte Klanguniversum" (eine Umschreibung des Begriffs serielle Musik; vgl. oben, I. (2)) an die Mengen-, Relativitäts- und Quantentheorie zu denken, selbst wenn angesichts der neuartigen kompositorischen Probleme die derzeitige mus. Erkenntnis noch lückenhaft sei:

„... Auprès et au loin.", in: *Relevés d'apprenti* (Paris 1966): Mais il est impossible de ne pas constater que les exigences de la musique actuelle vont de pair avec certains courants de la mathématique ou de la philosophie contemporaines. Non pas que nous voulions faire coïncider toutes les activités humaines dans un même temps suivant un parallélisme rigoureux ... Il semble que l'on puisse, sans crainte de gratuité, songer à la théorie des ensembles, à la relativité, à la théorie „quantique", dès que l'on prend contact avec un univers sonore défini par le principe sériel ... (185 f.).

K. Stockhausen konkretisiert diesen Gesichtspunkt 1961 dahingehend, daß besonders die naturwiss. „Entdeckungen von Relationen zwischen dem extrem Kleinen und dem extrem Großen" anregend gewirkt hätten für „‚*die allgemeine serielle Form*' ..., in der Großform und alle Detailformen eines Werkes aus einer einzigen Proportionsreihe abgeleitet werden":

Erfindung u. Entdeckung, in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Die neu entdeckten Gesetzmäßigkeiten der totalen Reihenkomposition ... wurden ... auf alle formalen Bereiche übertragen. Eine wesentliche Anregung hierzu ging vom Studium naturwissenschaftlicher Erkenntnisse aus, die sich – gerade in den letzten Jahrzehnten – auf wesentliche Entdeckungen von Relationen zwischen dem extrem Kleinen und dem extrem Großen stützen. So kam es zur Entdeckung dessen, was ich ‚*die allgemeine serielle Form*' nenne, in der Großform und alle Detailformen eines Werkes aus einer einzigen Proportionsreihe abgeleitet werden (228 f.).

G. M. Koenig umschreibt den Begriff serielle Musik, dessen Anlehnung an naturwiss. Kategorien nicht zu-

letzt zahlreiche korrespondierende (→ *Experiment, experimentelle Musik* III. (2)) oder untergeordnete (→ *Gruppe, Gruppenkompos.* III.; → *Parameter* II.) musiktheoretische Termini dokumentieren, „als Zu-sich-selbst-Kommen aller Rationalisierung in Musik" (*Kommentar*, in: *Rückblicke*, die Reihe VIII, Wien 1962, 91), weist in dem Zusammenhang allerdings nachdrücklich darauf hin, daß man zwischen naturwiss. Anschauungs- und Darstellungsmodell einerseits sowie ästhetischem Resultat andererseits differenzieren muß:

ibid.: Beim Studium theoretischer Texte, die heute die Komponisten selber liefern müssen, muß deutlich unterschieden werden zwischen musikalischen Sachverhalten und Hilfsmitteln der Darstellung, die häufig der Mathematik entnommen werden. Ein weit verbreiteter Aberglaube besagt, daß die Komponisten serieller Musik eigentlich Mathematiker oder wenigstens Rechenkünstler, im Fall elektronischer Musik eigentlich Techniker oder Toningenieure seien. Leider wird von denjenigen, die solchen Gerüchten aufsitzen, versäumt, durch einen Blick in die Partituren vom wahren Stand der Dinge sich zu überzeugen.

Der „Idee einer ‚musique pure' von vollkommener Rationalität" (R. Stephan, Art. *Serielle Musik*, in: RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967, 868 b) ist, anders als der weithin außer acht gelassenen ideengeschichtlichen Verbindung des Begriffs serielle Musik mit Le Corbusiers Modulor (vgl. oben, II. (3) (a)), überaus starke und meist kritische Aufmerksamkeit zuteil geworden, wie exemplarisch eine Stellungnahme Th. W. Adornos belegt. Zwar konzediert er 1964, „daß von den Seriellen nicht Mathematisierungen der Musik willkürlich ausgeheckt wurden, sondern eine Entwicklung besiegelt, die Max Weber in der Musiksoziologie als Gesamttendenz der neueren musikalischen Geschichte bestimmte: der fortschreitenden Rationalisierung der Musik" (*Schwierigkeiten. I. Beim Komponieren*, in: *Impromptus*, Ffm. [3]1970, 108). Doch ungeachtet der soziologischen Erklärung ist ihm angesichts dieser Entwicklung, die er als „die höchste Entlastung des Komponisten, die sich denken läßt", einschätzt, „nicht wohl zumute" (109).
Indessen hat die „fast physikalistische, dinghafte Objektivität... der seriellen Musik", die Adorno konstatiert (110), indem er rationale Vorordnung des Materials und Kompositionsakt ineins setzt, laut U. Siegele „in der Wirklichkeit des Komponierens nie existiert", sondern sei vielmehr einem „Mißverständnis" entsprungen, begünstigt durch eine einseitig den neuartigen Aspekt „einer mathematisch-objektiven Vorordnung des Materials" in den Vordergrund rückende „Selbstdarstellung der seriellen Musik":

Entwurf einer Musikgesch. d. sechziger Jahre, in: *Die Musik d. sechziger Jahre*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XII (Mainz 1972): Das serielle Dogma, daß aus einer mathematisch-objektiven Vorordnung des Materials eine musikalisch sinnvolle Komposition von selbst hervorgehe, hat... in der Wirklichkeit des Komponierens nie existiert. Allein, die Selbstdarstellung der seriellen Musik hat dieses Mißverständnis befördert. Diese Selbstdarstellung freilich ist begreiflich. Denn der individuierende Akt der Komposition war im Prinzip konventionell geblieben; neu war die individuelle Vorordnung des Materials. Und nur über das, was neu war, wurde gehandelt (19).

Der von Siegele herausgearbeitete Aspekt einer Überbetonung des Neuen mag zu einem nicht geringen Teil auch die Herausforderung, die offensichtlich von den Momenten naturwiss. Rationalität im Begriff serielle Musik auf deren Kritiker ausging, erklären. Vor allem aber kommt hinzu, daß die Orientierung an naturwiss. Anschauungsmodellen sowohl hinsichtlich der Kompos. selbst als auch bei deren theoretischer Durchdringung einen grundlegenden, für manchen befremdlichen Wandel bedeutet gegenüber der noch bis zu Beginn des 20. Jh. üblichen Bezugnahme primär auf rhetorisch-poetische und grammatische Vorbilder, wie sie sich etwa in der langen Geschichte und herausragenden Geltung der Termini Thema und Hauptsatz – die nun für den Begriff serielle Musik keine Rolle mehr spielen – bezeugt.

III. Seit etwa 1960 ist eine Bedeutungserweiterung des Begriffs serielle Musik zu beobachten.

(1) Sie wird durch den Einbezug des Zufalls in die Reihenkomposition bewirkt, ein Vorgang, auf den bereits H. Pousseurs Andeutung bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1957 abzielen dürfte, daß sich „heute... die serielle Musik auf neue Wege zu begeben scheint" (*Webern u. d. Theorie*, in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik I, Mainz 1958, 38), enthielt doch das Programm jener Ferienkurse P. Boulez' Vortrag *Alea* (ibid., 44-56) sowie die Uraufführung von K. Stockhausens *Klavierstück XI* (1956).
Einer der ersten, die diesen Vorgang ausdrücklich registrieren, ist W. Zillig:

Variationen über Neue Musik (München 1959): Tatsächlich weiß die serielle Musik auch den Zufall in ihr Reihensystem einzubeziehen, so daß der Zufall schließlich gar kein zufälliger Zufall mehr ist, sondern ein gelenkter, was sich zu widersprechen scheint, was aber in den neueren Werken der seriellen Musik, so paradox es klingen mag, realisiert wurde (196).

Er führt als Beispiel Stockhausens *Klavierstück XI* an, bei dem der in die Reihenkompos. einbezogene, „gelenkte" Zufall als formales Prinzip dergestalt wirksam werde, daß die neunzehn „Gruppen" des Werkes (→ *Gruppe, Gruppenkompos.* III. (1)) „vom Spieler in beliebiger Reihenfolge gespielt und in verschiedener Dynamik und Tempogebung ausgeführt werden, die allerdings infolge eines – man möchte fast sagen – Tricks des Komponisten nicht mehr dem ungelenkten Zufall unterstehen, sondern durch die allerdings freie Auswahl der Gruppen und damit ihrer Folge bedingt werden" (ibid.).
Indes verweist E. Krenek in seiner Abh. *Vom Verfall d. Einfalls* (in: *Prisma d. gegenwärtigen Musik*, hg. von J. E. Berendt u. J. Uhde, Hbg 1959) darauf, daß der Zufall schon vor seiner Anwendung auf die Form eines Werkes mit der statistischen Determination interner kompositorischer Details Eingang in die als seriell bezeichnete Musik gefunden habe: wenn etwa „Tonfolge, Zeitdauer, Dichte, Registerverteilung... durch serielle Regeln" bestimmt würden,

könne man „nicht auch noch die sich daraus ergebenden Zusammenklänge seriell regulieren" (140); Krenek charakterisiert derartige Kompositionsverfahren deshalb als „‚gelenkte' Zufälle" und zieht eine Verbindung zu „neuesten Versuchen, die sich unter dem Aspekt der seriellen Denkweise entwickelt haben" und in denen wie beim *Klavierstück XI* „das Moment des Zufälligen sehr stark in den Vordergrund" trete (141).

Auch H. R. Zeller betont die Kontinuität von der Reihenkompos. zur Aleatorik, allerdings unter Berufung auf das Prinzip der Permutation: insofern „mittels Aktivierung des Interpreten das Permutationsprinzip auch auf den formalen Aufbau der Musik ausgedehnt wurde", sei „dieser Umschwung durch die kompositorische Erfahrung und der seriellen Musik immanente Tendenzen hinreichend motiviert" (*Mallarmé u. d. serielle Denken*, in: *Sprache u. Musik*, die Reihe VI, Wien 1960, 13).

Exemplarisch resümiert Stockhausen 1961 in seinem Grundsatzart. *Erfindung u. Entdeckung. Ein Beitr. zur Form-Genese* (in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I, Köln 1963) die kompositorische Entwicklung von der punktuellen Musik bis hin zur Integration des Zufalls, die jetzt den erweiterten Begriff der seriellen Musik konstituiert:

Stockhausen subsumiert unter „*die allgemeine serielle Form*" (228) erstens – im Sinne des Terminus serielle Musik als Oberbegriff für punktuelle Musik, Gruppen- und Feldkompos. (vgl. oben, II. (2)) – die „‚*Punktuelle Form*'-*Genese*", die einer „Gleichberechtigung aller individuellen Elemente" diente (230), die „‚*Gruppen-Form*'-*Genese*", in der „die Gleichberechtigung ... mit charakteristischen Gruppenbildungen" im Vordergrund stand (232), sowie die „‚*Kollektiv-Form*'-*Genese*", die bereits kompositionstechnische Zufallsmomente im Blick auf „nach Gesetzen der großen Zahl organisierte *Kollektive*" (als jeweils „statistisch bestimmter – massenhafter – *Komplex*") enthält (235).

Zweitens berücksichtigt er darüber hinaus den Zufall auch als formal wirksames, von der Interpretation abhängiges Kriterium, und zwar zum einen in der Kategorie der „*Genese ‚variabler Formen*'", in der er – mit den *Klavierstücken V-X* (1954-55) und den *Zeitmaßen* (1955-56) – „versuchte..., Unbestimmtheitsrelationen zu komponieren und der relativen Unbestimmbarkeit des spielenden Musikers anzupassen", um so „nach Maß und Zahl festgelegte" und „variable Vorgänge... je nach Zusammenhang als einander ergänzend zu verwenden" (237); zum anderen zählt hierzu die Kategorie der „*Genese ‚vieldeutiger Formen*'", in der er – im *Klavierstück XI* (1956), *Zyklus* (1959) und *Refrain* (1959) – „versuchte..., für alle im Verlauf eines Zusammenhangs auftretenden Momente nicht nur eine einzige mögliche Lösung zu fixieren, sondern verschieden viele Lösungen – die gleich gültig sind", so daß unter Einbezug der „Entscheidung des Spielers... in die Komposition" nunmehr „in *einem* Werk zwischen ganz determinierten und relativ vieldeutigen Vorgängen tatsächlich vermittelt wird" (241).

(2) Der Terminus serielle Musik repräsentiert nun EINE ÜBER DIE STRENGE REIHENKOMPOSITION HINAUSGEHENDE MUSIKALISCHE ORDNUNGSVORSTELLUNG.
In diesem Sinne legt K. Stockhausen 1960 eine hypothetische „Einführung" in eine „serielle Komposition" vor, in der „keine einzige nach Uhr und Zahl gemessene Reihe vorkommt":

Vieldeutige Form, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964): Eine Einführung: Das Werk ist mit einem Ton gearbeitet. Vielleicht wird man jetzt damit aufhören, mich zu fragen, ob ich eine Zwölftonreihe verwendet habe und welche (nur Stadlen – fürchte ich – wird nie aufhören, danach zu fragen; diesmal werde ich ihm sagen müssen, es gäbe ganz viele, nur hätten sie grad alle miteinander Pause). Wenn auch keine einzige nach Uhr und Zahl gemessene Reihe vorkommt, so ist dieses Stück doch eine serielle Komposition. Ein Ton, der kontinuierlich, durchbrochen, gepolt ist; starr, biegsam, zerfetzt, still, aufbrechend, dröhnend, monophon, polyphon – schillernd in Rhythmen, Farben, Intensitäten – räumlich fixiert und vielschichtig bewegt, punktig, gruppig, statistisch – dünn, dick, schmal, breit, auseinanderstrebend und sich zusammenziehend, spritzig, öd – mit Rissen, Fugen, Schächten, Beulen, Knoten, Gelenken – er sträubt sich, verschmilzt, fährt hoch, besänftigt sich und so weiter, was ein Ton mit all seinen Teiltönen alles sein kann (253).

Bei der Abfassung dieses Passus, der ästhetische Merkmale akzentuiert und auch die gewissermaßen orthodoxe Lehre von der Zwölftonkompos. bespöttelt, stand Stockhausen das 1959 begonnene, aber unvollendet gebliebene Werk *Monophonie* für Orch. vor Augen. Doch ist die Verbindung des Kommentars mit einer bestimmten Kompos. hier terminologisch weniger von Belang als überhaupt die in ihm vorgetragene Idee, „daß man auch ohne Verwendung einer Reihe ‚seriell' komponieren kann", wie H. Eimert 1964 im Vergleich mit der ähnlich paradoxen Formel des „gelenkten Zufalls" (die beispielsweise W. Zillig und E. Krenek 1959 benutzen; vgl. oben, III. (1)) den Verzicht nicht nur – wie in der Gruppenkompos. – auf eine Tonhöhen-, sondern auch auf eine Proportionsreihe umschrieben hat:

Grundlagen d. mus. Reihentechnik (Wien 1964): Da die Reihe in der entwickelten seriellen Musik keine „Reihe" mehr ist, keine Tonhöhenfolge, ... tritt ihre strukturelle Verfassung um so nachdrücklicher hervor... Selbst dort, wo die kompositorische Bindung an die Reihe aufgegeben wird, wirkt sie unausgesprochen weiter, sozusagen von der intakten Idee der Reihen-„Sprache" her. Das bestätigt sich in dem scheinbaren Widerspruch, daß man auch ohne Verwendung einer Reihe „seriell" komponieren kann, wie denn auch der den Reihenzwang lockernde „Zufall"... nichts anderes ist als eine andere Form der Ordnung, die ihn gern als „gelenkt" bezeichnet (37 f.).

Eine solche Erweiterung des Begriffs serielle Musik, dessen Bedeutung sich nicht mehr ausschließlich aus dem Bezug auf das Kriterium der Reihe herleitet, signalisiert indes keinen Bruch mit seiner bisherigen Geschichte, sondern fördert lediglich das schon von Anfang an in ihm enthaltene Moment der Rückführung auf eine besondere Art mus. Denkens offen zutage. So spricht Stockhausen bereits bei der Entlehnung des Ausdrucks serielle Musik aus dem Franz. 1953 über „die neue Anschauung und Problemstellung des Handwerks..., die in Klang-Komposition mündet und die vom seriellen Denken ausging" (*Zur*

Situation d. Metiers, in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I, Köln 1963, 57), und das Vorwort des ersten Heftes der *Reihe* (1955) bekundet, daß sich „die serielle Musik als eine neue Möglichkeit des musikalischen Denkens und Formens" abzeichne (zit. oben, II. (1)); P. Gredinger qualifiziert 1955 „das Serielle" als „prinzipielle Anschauung" (zit. oben, II. (4)(a)), und ähnlich äußert sich G. M. Koenig, der 1961 den weiten Begriff des Seriellen – mit Ansätzen in der Dodekaphonie bis hin zum Einbezug des Zufalls – als „fast eine Weltanschauung" interpretiert:

Musik in ihrer technischen Rationalität (Vortragsfolge bei der Internationalen Musikwoche Gaudeamus 1961): Seriell ist in gewisser Weise die Dodekaphonie, seriell ist der punktuelle Stil, seriell ist die Gruppenkomposition, seriell ist auch noch die Strukturmusik, und seriell könnte auch durchaus eine Musik noch sein, die gewisse Formschichten dem Zufall überläßt. Seriell bedeutet also nichts oder alles, es ist fast eine Weltanschauung (zit. nach: D. Reith, *Formalisierte Musik*, in: *Reflexionen über Musik heute*, hg. von W. Gruhn, Mainz 1981, 58).

Dementsprechend heißt es dann 1963 bei K. H. Wörner, dessen Darstellung auf Gesprächen mit Stockhausen beruht: „Serielle Musik setzt serielles Denken voraus"; unter Abrückung vom Ausdruck „serielle Technik", der beispielsweise Eimert 1955 zur näheren Verdeutlichung des Begriffs serielle Musik diente (vgl. oben, II. (2)), wird nunmehr „serielles Denken" zum primären Begriffsinhalt erhoben, am Beispiel der Extreme schwarz und weiß als „Versuch, zwischen irgendwelchen Extremen zu vermitteln", erläutert und anschließend die Errichtung einer „aequidistanten Skala mit einer definierten Anzahl von Stufen", aus der durch Vertauschung eine charakteristische „Reihe" hervorgeht, als technische Prämisse behandelt:

Karlheinz Stockhausen, Kontrapunkte VI (Rodenkirchen 1963): Serielle Musik setzt serielles Denken voraus.
Serielles Denken – mit Absicht wird nicht von serieller Technik gesprochen – macht den Versuch, zwischen irgendwelchen Extremen zu vermitteln... Ohne diesen Gedanken zunächst auf Musik zu übertragen, wählen wir als Extrem Schwarz und Weiß. Seriell denken heißt hier nichts anderes, als zwischen Schwarz und Weiß... eine Skala mit einer genügend großen Anzahl von Grau-Stufen einzurichten, so daß Schwarz nicht einfach nur als Kontrast, als Gegensatz zu Weiß erscheint, sondern als ein Grad von Weiß auf Grund der verschiedenen Grauwerte dazwischen. Nun kann der Übergang, der zwischen den Extremen liegt, kontinuierlich oder diskontinuierlich gemacht werden; im ersteren Falle als ein Glissando von Schwarz nach Weiß, ... im zweiten als eine aequidistante Skala (eine Skala in gleichen Abständen, wie sie etwa der chromatischen Skala auf dem Klavier entspricht). Wenn ich nun bei einer aequidistanten Skala mit einer definierten Anzahl von Stufen die Reihenfolge der Skalenstufen vertausche und in eine neue Ordnung bringe, die nicht mehr die regelmäßige Folge hat, so haben wir keine Skala mehr, sondern eine „Reihe" (50); gerafft in Wörners *Gesch. d. Musik* (Göttingen [4]1965, 470) übernommen.

Der Begriff serielle Musik kann somit – wie weiter bei Wörner ausgeführt ist – als ein „Denkprinzip", das als „Ordnungsprinzip" wirkt, verstanden und auf die Formel „universelle Vermittlung und Gleichberechtigung" (51) gebracht werden, eine kompositorische Zielvorstellung, die Stockhausen schon 1961 in seine Erklärungen zur „*allgemeinen seriellen Form*" einfließen ließ (vgl. oben, III. (1)) und die er 1971 bei der Charakterisierung „serieller Komposition" bekräftigt – wie bei Wörner (sowie Ende der sechziger Jahre gegenüber H. Kirchmeyer; vgl. oben, am Schluß von II. (1)) mit Verweis auf die „Skala äquidistanter Stufen" als Basis einer „Reihe":

In serial composition, we use all the notes within a given scale of equidistant steps... But we have to use them, statistically speaking, with an equal number of appearances so that there's no predominance... And we don't leave out notes. I make a series, a particular order of these scalar steps, and use this as a constructive basic principle for certain sections of a composition (in: J. Cott, *Stockhausen. Conversations with the Composer*, New York 1973, 101).

Dabei erhellt Stockhausens Einschränkung, die Reihe werde „als ein konstruktives Grundprinzip für bestimmte Abschnitte einer Komposition" verwendet, erneut die Bedeutungserweiterung des Begriffs serielle Musik, der nicht mehr allein durch das Kriterium der Reihe, sondern darüber hinaus durch allgemeinere Merkmale wie „serielles Denken", „Relativität", „parametrische Transformation" und nicht zuletzt in Verbindung mit Le Corbusiers Modulor (vgl. oben, II. (4)(a)) konstituiert wird:

As I've said, you can apply this to anything – Le Corbusier's modular system, with its red and blue scale of proportions, for example...
So serial thinking is something that's come into our consciousness and will be there forever: it's relativity and nothing else (101);
Parametric transformations – that's what serial music is all about... What we call serial music is based on a serial way of thinking (102).

Eine damit in Einklang stehende, repräsentative lexikalische Zusammenfassung des Begriffs serielle Musik im Sinne einer über die strenge Reihenkompos. hinausgehenden mus. Ordnungsvorstellung hat U. Dibelius geliefert; er hält darin fest, daß „Kritik an dem seriellen Konzept... zum Wesen der seriellen Musik" gehöre und infolgedessen sowohl „das, was man differenzierend ‚postseriell' nennt" (hierzu Näheres im folgenden Abschn. III. (2)(a)), als auch „eine Komposition, ... die vielleicht nur noch sehr weitläufig einige Erfahrungen aus dem Parameter- und Reihendenken einbezieht", dem weiten „Bereich der seriellen Musik" zuzurechnen sei:

Moderne Musik 1945–1965 (München 1966): Serielle Musik ist... mehr oder etwas anderes als nur eine Kompositionstechnik... Musik als sinnlicher Reflex einer gesetzmäßigen Ordnung, die alle Dimensionen ihrer klanglichen Erscheinung umgreift – dies war die auslösende Idee (342);
Kritik an dem seriellen Konzept gehört zum Wesen der seriellen Musik... Anfangs war die Blickrichtung... auf das Fortschreiten des kompositorischen Prozesses von innen nach außen fixiert, vom strukturierten Material zur strukturierten Form... Je mehr Erfahrungen aber gesammelt wurden, ... um so mehr änderte sich auch die Blickrichtung: Entsprechend dem Wahrnehmungsmodus planten die Komponisten ihre Musik von außen nach innen oder gingen doch zumindest von übergeordneten Gestaltmerkmalen und Steuerungsfaktoren aus... In solchen internen Umschichtungen spiegelt sich die Entwicklung der seriellen Musik. Auch das, was man differenzierend ‚postseriell' nennt, bezeichnet nur einen späteren Entwicklungsstand. Selbst eine Komposition, in der Reihen oder Reihenmanipulationen

strengerer Observanz nicht mehr festzustellen sind (es gab dies schon sehr früh), die vielleicht nur noch sehr weitläufig einige Erfahrungen aus dem Parameter- und Reihendenken einbezieht, gehört dennoch in den Bereich der seriellen Musik (343).

(a) Aus der zuletzt skizzierten Bedeutungserweiterung resultiert für den Terminus serielle Musik der VERLUST SEINER NAMENGEBENDEN FUNKTION, die er ursprünglich im Blick auf die von der Dodekaphonie abgehobene Reihenmusik nach 1950 besessen hatte (vgl. oben, II. (1)), indem er das wesentliche Merkmal der bezeichneten Sache, nämlich die reihengebundene Kompositionsmethode, im Wort seriell zum Ausdruck brachte.
E. Krenek spricht diesen Sachverhalt 1960 unmittelbar an, wenn er bezweifelt, ob ein Kompositionsverfahren, das den Zufall als formgebendes Mittel einbezieht, „noch als seriell bezeichnet werden kann":

Komponist u. Hörer. Ein Vortrag, Mus. Zeitfragen XII (Kassel 1964): Manche seriellen Komponisten haben... dem Zufallsmäßigen eine... Rolle zugewiesen, indem sie die mannigfaltigen Möglichkeiten der Formgebung ihres Werkes nach der Art des Kaleidoskops sich durch die unvorhersehbaren Augenblicksimpulse des Interpreten realisieren lassen. Ob ein solches Verfahren noch als seriell bezeichnet werden kann, läßt sich schwer beurteilen, es sei denn, daß man eine sehr weitmaschige Definition des Seriellen anwendet (20f.).

Und H.-Kl. Metzger hatte zuvor sogar Bedenken angemeldet, „ob der Begriff seriell etwa jenen Werken Stockhausens, die konstruktiv eher dem Gruppenbegriff sich verdanken, noch ganz adäquat ist" (*Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik*, in: *Ber. / Analysen*, die Reihe V, Wien 1959, 45), wobei er wohl daran dachte, daß in der Gruppenkompos., wenn mit globaleren statistischen Kriterien gearbeitet wird, die Bestimmung des Einzeltons der direkten Reihenkontrolle entzogen ist.
Doch beläßt man es nicht nur bei derartigen Diagnosen, sondern versucht auch, eine Konsequenz zu ziehen und im Blick auf die aktuelle kompositorische Situation den Terminus serielle Musik durch andere Benennungen zu ersetzen.
G. Ligeti, der die statistische Gruppenkompos. bereits 1958 als „‚freiere' Phase der seriellen Komposition" gekennzeichnet hatte (*Wandlungen d. mus. Form*, in: *Form – Raum*, die Reihe VII, Wien 1960, 11), konstatiert 1960, jetzt könne „kaum noch von serieller Komposition im ursprünglichen Sinne des Wortes" die Rede sein:

Kompositorische Tendenzen heute (Neue Musik 1960, H. 1): Wenn die musikalische Situation um den Anfang der fünfziger Jahre durch die Geburt und die sich überstürzende Entwicklung der seriellen Musik charakterisiert war, so stehen wir heute, Anfang der sechziger Jahre, vor einem völlig gewandelten Bild. Die Konzeption des Seriellen erlitt inzwischen so weitgehende Veränderungen, und die Methode selbst wurde dermaßen verflüssigt, daß bei dem fortschrittlicheren Teil der Komponisten, trotz mancher Beibehaltung des Etiketts „seriell", kaum noch von serieller Komposition im ursprünglichen Sinne des Wortes gesprochen werden kann. Eine neue Art von Musik ist im Entstehen: sie birgt zwar die Konsequenzen der seriellen Denkweise noch in sich, gehört aber faktisch nicht mehr dieser Stilperiode an (o. S).

Vielmehr umschreibt er die „neue Art von Musik", die nicht mehr der „Stilperiode" der „seriellen Denkweise" angehöre, am Ende seines zit. Art. als „Musik, die sowohl die serielle Konzeption als auch deren Auflösung in sich birgt und daher jenseits des Seriellen steht" (o. S.).
Nachdem Ligeti 1960 an anderer Stelle sein terminologisches Unbehagen auch in die Wendung „heutige serielle (und pseudo-serielle) Musik" kleidete (*Die Entdeckung d. Raumes in d. Musik*, Forum VII, 1960, 154 b), kehrt er 1966 zum Ausdruck „jenseits des Seriellen" zurück, dessen Urheber G. M. Koenig gewesen sei (laut Brief an den Verf. vom 3. 3. 1985 kann sich Koenig selbst allerdings „nicht besinnen, diesen Ausdruck... verwendet zu haben", ohne damit ausschließen zu wollen, daß er ihn „wohl gesprächsweise" Ligeti gegenüber gebrauchte – eine Vermutung, die er in zwei weiteren Briefen vom 23. und 24. 5. 1985 bekäftigt):

Ohne Titel, in: *Form in d. Neuen Musik*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik X (Mainz 1966): Der Ausdruck „jenseits des Seriellen" wurde von G. M. Koenig geprägt; er scheint für diejenigen Musikarten, die an sich nicht seriell komponiert sind, doch die gesamte serielle Erfahrung in sich aufbewahrend jedem Rückgriff auf veraltete traditionelle Typen radikal ausweichen, angemessener zu sein als irgend ein neues Schlagwort (28, Anm. 5).

Vor allem aber beginnt die Verlegenheitsvokabel „postserielle Musik" zu kursieren, die, falls sie nicht journalistischen Ursprungs ist, möglicherweise Th. W. Adorno bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik 1961 in Umlauf setzte: In seinem Vortrag *Vers une musique informelle* (4./5. 9. 1961) nennt er die Musik nach 1950 zweimal pauschal „die serielle und postserielle Musik", wobei er das erste Mal vorher Werke von K. Stockhausen, P. Boulez und J. Cage erwähnt (in: Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik IV, Mainz 1962, 74 u. 78); und von dort könnte den Ausdruck W. Steinecke übernommen haben, der in seinem danach (Ende 1961) verfaßten Resümee *Kranichstein – Gesch., Idee, Ergebnisse* im Zusammenhang mit Boulez' Vortrag *Alea* und Stockhausens *Klavierstück XI* ebenfalls zur Floskel „serielle und postserielle Musik" greift (ibid., 20).
Nahezu alle Autoren, die Alternativen zum Terminus serielle Musik suchen, teilen die Auffassung, dieser bezeichne eine auf die fünfziger Jahre begrenzte „Stilperiode" (wie oben bei Ligeti 1960 nachzulesen ist), woran häufig die Bewertung geknüpft wird, daß – so etwa Fr. Döhl – die „serielle Musik" eine „Sackgasse" markiere (*Sinn u. Unsinn mus. Form*, in: *Terminologie d. Neuen Musik*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt V, Bln 1965, 58); dabei präsentiert Döhl ausgerechnet Stockhausens *Kontakte* (1959-60), die zwar nicht mehr auf quantitativ organisierten Bestimmungsgrößen, wohl aber auf qualitativen, an der mus. Wahrnehmung orientierten Skalen von Veränderungsgraden basieren, als Beispiel für „die postserielle – elektronische und instrumentale – Musik", die man als „die Abenteuer eines Tones, der zum Klang, zum Geräusch wird; die Abenteuer eines Geräusches, das zum Klang, zum Ton wird", paraphrasieren könne (66) – überdies eine

deutliche, wenn auch widersinnige Anspielung auf Stockhausens Kommentar 1960 zu seiner unvollendeten *Monophonie*, ein Werk, in dem „keine einzige nach Uhr und Zahl gemessene Reihe vorkommt" und das gerade „doch eine serielle Komposition" darstelle (zit. oben, III. (2)).
Indes hat sich weder die Eingrenzung des Begriffs serielle Musik auf eine „Stilperiode" der fünfziger Jahre durchgesetzt noch irgend eine der vorgeschlagenen Ersatzbezeichnungen für die Musik nach 1960 eine vergleichbare terminologische Qualität erlangen können.
Ohne nennenswerte Resonanz blieb auch Koenigs Überlegung, „serielle Musik" unter Wahrung der namengebenden Funktion des Terminus als „Spezialfall der allgemeineren aleatorischen Musik" zu betrachten, indem man die „Gesamtqualität" einer Reihe als „ihre Gestalt, die nicht nur an eine einzige Reihenfolge ihrer Elemente gebunden ist", definieren könne und „dann die Reihenfolge durch Wahrscheinlichkeitsprinzipien ersetzen und sagen: gegeben ist eine bestimmte Gestalt, gesucht werden alle Reihenfolgen, die sie zum Ausdruck bringen" (in: Ursula Stürzbecher, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln 1971, 27).

b) Der Terminus serielle Musik besitzt auch nach 1960, ungeachtet des Verlusts seiner namengebenden Funktion, WEITERHIN AKTUELLE KOMPOSITORISCHE GÜLTIGKEIT.
Dies trifft zunächst einmal vorrangig auf das Schaffen jener Komponisten zu, die in den fünfziger Jahren an der Geschichte des Begriffs serielle Musik maßgeblich beteiligt waren. So beteuert P. Boulez, daß er in seinen Werken die „serielle Ordnung" niemals preisgegeben habe:

Meine Ordnung ist immer eine serielle Ordnung, doch habe ich jetzt dieses serielle Prinzip um vieles erweitert (in: Ursula Stürzbecher, *op. cit.*, 50).

K. Stockhausen spricht 1974 unter Zurückweisung der Vokabel „postseriell" dem Begriff serielle Musik sogar eine epochale Bedeutung zu; im Sinne einer „Gleichberechtigung aller Elemente in einer Komposition" sowie einer „qualitativen seriellen Technik", die „Wahrnehmungsqualitäten" ordnet, sei das tradierte „hierarchische Denken ... zum seriellen Denken erweitert" worden, das „nun für viele Jahrhunderte maßgebend sein" werde (eine Argumentation, die im Grundzug an Boulez' Gegenüberstellung von „la pensée tonale classique" und „la pensée sérielle actuelle" erinnert; vgl. unten, am Ende von IV.):

Zur Situation (Darmstädter Ferienkurse '74), in: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. IV (Köln 1978): Nur wenige verstehen, was serielle Musik ist...
Wenn heute Musikschriftsteller von einer ‚postseriellen' Phase sprechen, so meinen sie einfach, daß die Musik der letzten Jahre anders klingt, als in den fünfziger Jahren, und da sie keinen anderen Begriff von der Musik der fünfziger Jahre haben, als daß es ‚serielle Musik' war, so müsse die jetzige Musik also ‚postseriell' sein. Ist das nicht schrecklich banal? Wer den Geist der seriellen Kompositionsweise versteht, weiß, daß dieser Geist etwas ins Bewußtsein gebracht hat, das man nie wieder rückgängig machen kann: Eine Gleichberechtigung aller Elemente in einer Komposition zu erreichen und doch das Gesetz der natürlichen Unterschiede zu beachten. Es hat sich ein Mißverständnis ergeben, das man schnell aufklären muß: Die Komposition mit Reihen von Proportionen wendet man schon seit vielen Jahren nicht nur auf einzelne Töne an, auf deren einzelne Eigenschaften, sondern auch auf Gruppen und Kollektive. Ferner ist das Komponieren im Sinne einer qualitativen seriellen Technik immer mehr dazu übergegangen, Wahrnehmungsqualitäten seriell zu ordnen und nicht nur Quantitäten. Deshalb erkennen viele heute noch nicht in Werken, die ganz organisch und ‚frei', ja auch streckenweise ‚chaotisch' klingen, daß dies alles gerade innerhalb einer viel umfassenderen Konzeption von musikalischen Organisationsformen entsteht. Was einmal das hierarchische Denken in allen Bereichen der Musik gewesen ist, hat sich zum seriellen Denken erweitert und wird nun für viele Jahrhunderte maßgebend sein (550).

Den Übergang von einer quantitativen zur „qualitativen seriellen Technik" hat Stockhausen bereits anderenorts behandelt: In der Definition des Begriffs serielle Musik, die Ende der sechziger Jahre H. Kirchmeyer erbat, bestimmt er die einer Reihenkompos. zugrunde gelegten „Skalen" dahingehend, daß „deren Abstände von Stufe zu Stufe als gleich gross empfunden werden" (zit. oben, am Ende von II. (1)); und 1971 datiert er im Gespräch mit J. Cott (*Stockhausen. Conversations with the Composer*, New York 1973) die Anfänge der Anwendung „serieller Technik" auf „qualitative Unterschiede" in das Ende der fünfziger Jahre („since the end of the 1950s, I've no longer applied the serial technique to the *quantitative* differences of things – of inches in duration or of decibels in dynamics – but to the *qualitative*", 102), ebenso wie er sich über die Gleichsetzung des Begriffs „Serialismus" mit einem begrenzten Zeitabschnitt mokiert („Most American composers identify serialism with historical time. And this is really childish", 100) und demgegenüber „serielles Denken" als gewissermaßen zeitlose Errungenschaft umschreibt („serial thinking is something that's come into our consciousness and will be there forever", 101).
Dabei findet der Terminus serielle Musik – wie schon bei seiner Etablierung 1955 (vgl. oben, II. (2)) – eine nähere kompositionstechnische Verdeutlichung aus dem Zusammenhang mit anderen Begriffen. So prägt Stockhausen 1978 im Blick auf seine Kompos. *Michaels Reise um d. Erde* (1978) den Ausdruck „Multiformale Musik" für eine Kompositionsweise, die als Erweiterung einer mit *Mantra* (1970) inaugurierten „Uniformalen Musik" auf mehreren charakteristischen Tonfolgen im Sinne kompositorischer „Formeln" basiert und „sich ganz allmählich aus der ‚Seriellen Musik' ... entwickelt hat"; unter der Bezeichnung „Formel-Komposition" (die zuerst 1978 im Umschlagtext von Stockhausens *Texten...*, Bd. IV, begegnet) haben auch andere Autoren diese spezielle Ausformung „seriellen Denkens" registriert:

K. Stockhausen im Programm der Donaueschinger Musiktage 1978: Durch die Arbeit an SIRIUS hat sich in mehreren Jahren eine *Multiformale Musik* angekündigt. Sie erweitert *Uniformale Musik* wie MANTRA...
Multiformale Musik ist mit drei oder mehr *Formeln* gearbeitet, deren synchrone Kombination zu einer SUPERFORMEL führt. Jede einzelne dieser Formeln hat eine autonome Organisation aller Parameter. Dennoch ist die Superformel einheitlich prägnant (16 a):

Ich weiß natürlich, daß es nur wenig Leute gibt, die sich für „Multiformale Musik" und „Superformeln" interessieren. Aber wenn man heute so armselige Begriffe wie „Postserielle Musik" in allen Ecken antrifft, könnte man ja eigentlich froh sein, daß sich ganz allmählich aus der „Seriellen Musik" eine „Multiformale Musik" entwickelt hat, deren Name wirklich stimmt (16 b);
H. Danuser, *Die Musik. d. 20. Jh.*, Neues Hdb. d. Musikwiss. VII (Laaber 1984), *Glossar: Formel-Komposition*: Seit 1970 musikalische Poetik Karlheinz Stockhausens, in der sämtliche strukturellen und formalen Dimensionen der Musik (und darüber hinaus des Szenischen) von den „Parameter"-Eigenschaften der Töne einer zu Anfang exponierten Melodie-„Formel" in sinnfälliger Weise abgeleitet werden; Weiterentwicklung der seriellen Musik (419 b); vgl. davor schon Chr. von Blumröder, *Formel-Kompos. – Minimal Music – Neue Einfachheit* (Neuland II, 1981/82, 184 b - 191 b).

Zudem ist der Begriff serielle Musik nicht nur für die Komponisten der ersten Stunde wie Boulez oder Stockhausen gültig geblieben, sondern hat auch allgemein im Sinne „seriellen kompositorischen Denkens" einen Großteil der Musik nach 1960 – die sogenannt „postserielle" eingeschlossen – fundiert, wie W. Hufschmidt gewissermaßen in Aktualisierung einer ähnlichen, von U. Dibelius 1966 vorgetragenen These (vgl. oben, am Ende von III. (2)) festhält:

Musik aus Zahlen, in: *Reflexionen über Musik heute*, hg. von W. Gruhn (Mainz 1981): Ein erheblicher Teil der kompositionstechnischen Bemühungen innerhalb der Musik der letzten 30 Jahre ist bestimmt durch ein serielles kompositorisches Denken...
So wurde die Musik der 60er Jahre mit dem Etikett einer postseriellen belegt... Betrachtet man die derart apostrophierten Werke jedoch genauer, so fällt auf, daß in den letzten 15 bis 20 Jahren zwar kaum Werke entstanden sind, die im orthodoxen Sinne als seriell zu bezeichnen wären, wohl aber solche, die höchst bemerkenswerte Erfahrungen aus der seriellen Kompositionsmethode in ein neues kompositionstechnisches Konzept eingebracht haben (24).

Als Kronzeugen hätte Hufschmidt nicht zuletzt G. Ligeti anführen können, der 1971 im Rückblick auf Werke wie *Apparitions* (1958-59) die Verwurzelung bestimmter „Denkvorgänge und Verfahrensweisen" seines Schaffens „in der seriellen Musik" bestätigt:

Fragen u. Antworten von mir selbst (Melos XXXVIII, 1971): Außer den widersprüchlichen Aspekten... gab es im seriellen Denken Aspekte, die mir für die Weiterentwicklung meiner Arbeitsmethoden fruchtbar erschienen, vor allem das Prinzip der Auswahl und Systematisierung von Elementen und Operationen sowie das Prinzip der Konsequenz, daß also Voraussetzungen, die einmal getroffen worden sind, in sich stimmig durchgeführt werden... Dabei konnte das kompositorische Arbeitsverfahren noch in sehr weitem Sinn als seriell gelten, ohne daß eine einzige Reihe verwendet worden wäre... Der kompositorische Zustand entsprach nicht mehr der eigentlichen „seriellen Musik", doch waren in ihm Denkvorgänge und Verfahrensweisen aufgehoben, die in der seriellen Musik wurzelten (513 a).

IV. Unbeeinflußt von der Etablierung des Terminus serielle Musik im Dtsch. hat sein Pendant IM FRANZÖSISCHEN UND ENGLISCHEN EINE GLOBALE BEDEUTUNG behalten, die sowohl die Zwölftonmusik als auch die universale Reihenkompos. nach 1950 einschließen kann.
Innerhalb des daraus resultierenden, weiten Spektrums divergierender Auffassungen vertritt A. A. Moles 1966 einen extremen Standpunkt. In Anknüpfung an die ursprüngliche Bedeutung des Begriffs musique sérielle (vgl. oben, I. (1)) trennt er zwischen einer auf A. Schönberg und A. Webern zurückgehenden „engen" sowie einer musique concrète und elektronische Musik einbeziehenden „weiten Bedeutung", betrachtet allerdings die letztere schlicht und einfach als „falsch", womit er hinsichtlich der musique concrète zweifellos recht hat, nicht jedoch im Blick auf die elektronische Musik, die im Gegenteil bei ihrer Entstehung „als exemplarischer Fall des Seriellen" galt (vgl. oben, II. (2)):

Le démon combinatoire est un des acteurs permanents de la création (Preuves XVI, 1966, Nr. 180): Le terme „sériel" a une vertu créatrice essentielle, celle de provoquer des faux sens. Il a une signification *étroite*, ... (Schœnberg 1923, Webern), et une signification *large* embrassant tout ce qui est postérieur à l'événement sériel et qui, de toute façon, ne le contredit pas absolument. C'est dans cette signification large que s'insèrent musique concrète, musique électronique, etc. C'est cette signification large qui est la plus riche, puisqu'elle autorise la rectification perpétuelle d'un sens perpétuellement faux (37 a).

Indes stellt, von den Unstimmigkeiten bei Moles einmal abgesehen, die Eingrenzung des Begriffs musique sérielle auf die Zwölftonmusik oder, wie L. Berio vorschlägt, auf die Poetik Weberns (*Façon de parler*, ibid., 31 a: „‚musique sérielle' – utile surtout pour définir la poétique wébernienne"), keinen Einzelfall dar, sondern wird vielmehr häufig als primäre Begriffsbedeutung geführt, gerade auch im Engl.; in diesem Sinne verzeichnen etwa R. Fink und R. Ricci den Ausdruck serial music – mit der vielsagenden Anfügung, „manche Verfasser" bevorzugten seine Verwendung „für Musik, in der nicht nur die zwölf Töne vorgeordnet sind, sondern auch Dynamik, rhythmische Werte, Dichten und Register":

The Language of Twentieth Century Music. A Dict. of Terms (New York u. London 1975), Art. *serial music*: A generic term applied to music employing serial or twelve-tone techniques... Originally serial techniques were concerned with pitch alone, but later developments included the serialization of other parameters of music, resulting in total control. Some writers prefer the use of the term serial for music in which not just the twelve-tones are preordered, but also dynamics, rhythmic values, densities, and registers (80 a).

Wenn demgegenüber ausschließlich über die erweiterte Reihenkompos. nach 1950 gesprochen werden soll, bedarf es präzisierender Umschreibungen: Beispielsweise differenziert I. Xenakis in seiner Abh. *Musiques formelles* (RM 1963, Nr. 253/254; NA Paris 1981) zwischen „les sériels de l'Ecole de Vienne" (17) einerseits sowie „la musique multisérielle" (18) oder „les néo-sériels" (19) andererseits, wobei er seinen früheren Art. *La crise de la musique sérielle* (Gravesaner Blätter I, 1955, Nr. 1, 2-4) kommentiert, in dem er sich mit der Zwölftontechnik Wiener Provenienz sowie ihrer Ausweitung durch O. Messiaen beschäftigt hatte; N. Ruwet greift zur Wendung „la musique sérielle post-wébernienne" (*Contradictions du langage sériel*, RBM XIII, 1959, 83), der Messiaens Formel „musiques sérielles post-Weberniennes" korrespondiert („*Matière-lumière, espace-temps, son-couleur...*",

Preuves XVI, 1966, Nr. 179, 41 a); und A. Boucourechliev konkretisiert anläßlich einer Rundfrage, die er 1965/66 in der Zs. *Preuves* veranstaltet (und auf die zahlreiche der hier zit. franz. Stellungnahmen als Antwort eingingen), im Titel seines betreffenden Exposés *La musique sérielle aujourd'hui* (Preuves XV, 1965, Nr. 177, 20) den Bezug des Ausdrucks musique sérielle auf die Gegenwart durch das Epitheton „heute".

E. Krenek, der 1954 in Einklang mit dem engl. Usus auch im Dtsch. das Attribut seriell für die Zwölftonkompos. reserviert hatte (vgl. oben, I. (4)), nimmt 1960 zur Abhebung der erweiterten Reihentechnik die Bezeichnung „new idea of serialism" zu Hilfe:

Extents and Limits of Serial Techniques (MQ XLVI, 1960): Serial music was defined as a method of composition that has been developed as a sequel of the twelve-tone technique inaugurated by Arnold Schoenberg around 1923. While the serial concept in that technique was embodied in the twelve-tone series, ... the new idea of serialism encompasses all aspects (or „parameters") of the musical process ... (210 f.).

Noch weitgehender unterscheiden H. Pousseur im Art. *Serial music* der 2. Ausg. des HarvardD (Cambridge, Mass. 1969) zwischen „Schoenberg's twelve-tone system" (767 a), „Webern and serial music" (768 b) sowie „Post-Webern serial music" (769 b) und P. Griffiths im Art. *Serialism* des New GroveD (Bd. XVII, London 1980) zwischen „12-note-serialism" (163 a), „Serialism with other pitch-class collections" (166 b), „Rhythmic serialism" (167 a) sowie „Total serialism" (167 b); allerdings droht bei Pousseur der Begriff serial music, definiert als „allgemeiner Ausdruck" für „Kompositionen des 20. Jahrhunderts, in denen die alle Aspekte der Musik beherrschenden traditionellen Regeln und Konventionen ... abgelegt sind", und bezogen auf kompositorische Anfänge „um 1910", seine Konturen zu verlieren:

op. cit.: *Serial music.* General term describing 20th-century compositions in which the traditional rules and conventions governing all aspects of music – tonality, melody, harmony, rhythm, etc. – are discarded ...
Origins. About 1910, numerous composers were experimenting with many different innovations, which nonetheless had one feature in common: they all questioned certain fundamental aspects of the musical language of the West (766 b).

Krenek liefert zudem eine – freilich begriffsgeschichtlich unabhängige – engl. Parallele zur dtsch. Verlegenheitsvokabel „postserielle Musik" (vgl. oben, III. (2)(a)), wenn er in einem Vortrag im August 1960 jene Komponisten, die mit dem Einbezug des Zufalls von der strengen Reihenkompos. abweichen, als „the latter-day serialists, or post-serialists" etikettiert (ohne Titel, in: *The Modern Composer and His World,* hg. von J. Beckwith u. U. Kasemets, Toronto 1961, 71).

Andererseits sind von Komponisten, die an der Entstehung der universellen Reihenkompos. nach 1950 beteiligt waren, Äußerungen belegt, in denen sich die im Dtsch. etablierte Bedeutung des Begriffs serielle Musik im Sinne einer umfassenden mus. Ordnungsvorstellung, die auf „serielles Denken" zurückzuführen ist (vgl. oben, III. (2)), unmittelbar abzeichnet. So hält Berio zwar zum einen – wie oben schon zit. wurde – den Ausdruck musique sérielle speziell für geeignet, die Poetik Weberns zu definieren, erklärt aber zum anderen das Wort sériel auch als Bezeichnung für „eine Art und Weise, die Musik zu verstehen und zu denken", sowie für „eine moralische Haltung gegenüber der Musik und ... der Welt", ähnlich wie Maderna den Begriff musique sérielle als „forma mentis" und „fundamentales Prinzip der gegenwärtigen Musik" erläutert:

L. Berio: Le mot „sériel" indique une façon d'entendre et de penser la musique, dans le sens le plus général, une attitude morale en face de la musique, et, pourquoi pas? en face du monde (in: M. Faure, *Entretien avec Luciano Berio,* Lettres nouvelles X, 1962, H. 22, 134);
Br. Maderna, „*La révolution dans la continuité*" (Preuves XV, 1965, Nr. 177): Qu'est-ce que la musique sérielle aujourd'hui? Surtout une *forma mentis.* Ce qui était hier système grammatical, instrument d'organisation, est devenu maintenant une conception du monde de la musique. La notion de sériel se charge de sens multiples et vastes; elle doit néanmoins demeurer. Car le *principe* sériel reste le principe fondamental de la musique actuelle (28 a f.).

Und Pousseur bestätigt die von Maderna unterstrichene, auch 1965 noch ungebrochene Aktualität des Begriffs serielle Musik (vgl. oben, III. (2) (b)) dahingehend, daß die Schaffung eines möglichst allgemeingültigen mus. Systems, das alle bisherigen integriere, „die Vollendung der tiefsten Absichten der seriellen Musik" bedeute:

„*Pour une périodicité généralisée*" (Preuves XV, 1965, Nr. 178): POUR CONCLURE, il me semble donc que si se dessine l'éventualité d'un système „aussi général que possible", capable d'interpréter, d'intégrer et de coordonner tous les systèmes musicaux connus, ce n'est au fond rien d'autre que l'accomplissement des plus profondes intentions de la musique sérielle (38 a).

Darüber hinaus beleuchten andere, in dtsch. Übers. erschienene Abh. Pousseurs ein grundsätzliches Problem, auf das H.-Kl. Metzger aufmerksam gemacht hat und das darin besteht, daß man angesichts der globalen Bedeutung des franz. Begriffs musique sérielle „nur dort, wo ein alle Parameter in die Komposition einbeziehendes Komponieren bezeichnet werden soll, sériel mit seriell ins Deutsche übersetzen" kann (*Gescheiterte Begriffe in Theorie u. Kritik d. Musik,* in: *Ber. / Analysen,* die Reihe V, Wien 1959, 45). Da die Übersetzer der meisten Art. Pousseurs diese Maxime vernachlässigten, stößt der Leser im Dtsch. mitunter auf verwirrende Passagen, etwa wenn über Weberns „vorserielle Periode als Vorbereitungszeit und die seriellen Werke ... als erste Versuche zu einem verallgemeinerten seriellen System", das indes „bei Webern unbekannt geblieben ist", geredet wird:

Anton Weberns organische Chromatik, in: *Anton Webern,* die Reihe II (Wien 1955): Man hat versucht, Weberns Poetik von einer besonderen Handhabung der Zwölftonreihen her zu erläutern. Dabei war man gezwungen, die vorserielle Periode als Vorbereitungszeit und die seriellen Werke dann als erste Versuche zu einem verallgemeinerten seriellen System anzusehen, obwohl ein solches bei Webern unbekannt geblieben ist (56).

Man kann den Eindruck gewinnen, als habe P. Boulez, um derartige Mißverständnisse auszuschließen,

konsequent versucht, den Ausdruck musique sérielle für die universale Reihenkompos. nach 1950 zu vermeiden. Nur einmal schreibt er in seiner Abh. *Penser la musique aujourd'hui* (Paris 1964) allgemein von der „Theorie der Permutationen, die die serielle Musik verwendet" („la théorie des permutations que la musique sérielle utilise", 22). Sonst bildet er, wie schon im Zusammenhang mit der Bedeutungserweiterung des Attributs sériel 1951/52 angesprochen wurde (vgl. oben, I. (2)), eine Anzahl neuartiger Wortkonstellationen, wobei nicht zuletzt der Begriff des „seriellen Denkens" (der auch hinter dem Titel seiner eben erwähnten Abh. steht) eine Schlüsselstellung einnimmt. Exemplarisch definiert Boulez 1961 „la pensée sérielle actuelle" als epochalen Gegenentwurf zu „la pensée tonale classique", als Inbegriff des Vokabulars und der Struktur eines Werkes, gegründet „auf ein Universum in fortwährender Expansion":

Lexikonart. *Série*, in: *Relevés d'apprenti* (Paris 1966): La pensée sérielle actuelle tient à souligner que la série doit non seulement engendrer le vocabulaire lui-même, mais s'élargir à la structure de l'œuvre; c'est donc une réaction totale contre la pensée classique, qui veut que la forme soit, pratiquement, une chose préexistante, ainsi que la morphologie générale. Ici, il n'y a pas d'échelles préconçues, c'est-à-dire de structures générales dans lesquelles s'insère une pensée particulière; en revanche, la pensée du compositeur, utilisant une méthodologie déterminée, crée les objets dont elle a besoin et la forme nécessaire pour les organiser, chaque fois qu'elle doit s'exprimer. La pensée tonale classique est fondée sur un univers défini par la gravitation et l'attraction; la pensée sérielle, sur un univers en perpétuelle expansion (297).

Lit.: CL. LÉVI-STRAUSS, Mythologique I. Le cru et le cuit, Paris 1964; U. ECO, La struttura assente, Mailand 1968.

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1985